DEUTSCHE VIERTELJAHRS SCHRIFT

FÜR

LITERATURWISSENSCHAFT

UND

GEISTESGESCHICHTE

33. JAHRGANG 1959 H. 4/DEZEMBER

J. B. METZLERSCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

STUTTGART

POSTVERLAGSORT STUTTGART

DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND GEISTESGESCHICHTE

Begründet von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker

Herausgegeben von Prof. Dr. Hugo Kuhn, München 22, Veterinärstraße 2 und Prof. Dr. Friedrich Sengle, Ziegelhausen über Heidelberg, Moselbrunnenweg 25a

Schriftleiter: Prof. Dr. Richard Brinkmann, Tübingen, Im Rotbad 30

INHALT HEFT 4/1959

Kurt von Fritz (München), Ziele, Aufgaben und Methoden der klassischen Philologie und Altertumswissenschaft 507

Stuart Atkins (Cambridge, Mass.), Gestalt als Gehalt in Schillers 'Braut von Messina'. Übersetzt von Inge Glier 529

Joachim Seyppel (Bryn Mawr), Adel des Geistes: Thomas Mann und August von Platen 565

Johannes Hoffmeister †, Beitrag zur sogenannten Kantkrise Heinrich von Kleists 574

August Buck (Marburg), Romanische Dichtung und Dichtungslehre in der Renaissance. Ein Forschungsbericht 588

Kurt May †, Zu Fragen der Interpretation. Ein Bericht. Mit einem Nachwort von Walter Höllerer† 608

Klaus Wagenbach (Frankfurt a.M.), Jahreszeiten bei Kafka? 645

Eingesandte Bücher 648

Für unverlangt eingesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rücksendung erfolgt nur, wenn Rückporto beilag. Der Abdruck von Dissertationen oder Teilen von solchen ist grundsätzlich ausgeschlossen.

Jeder Verfasser erhält von seinem Beitrag 20 unberechnete Sonderdrucke, weitere 30 Sonderdrucke können auf Wunsch gegen Berechnung geliefert werden.

Neu erschienene Bücher aus dem Aufgabenkreis der Deutschen Vierteljahrsschrift und Sonderdrucke sind an die J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, Kernerstraße 43, zu senden. Sie werden in der Rubrik „Eingesandte Bücher" im jeweils nächsten Heft aufgeführt und, soweit dazu geeignet, in einem der Sammelreferate besprochen. Eine Verpflichtung zur Besprechung besteht nicht.

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, Kernerstraße 43, Ruf 29 25 18. Satz und Druck von H. Laupp jr in Tübingen. Erscheint jährlich in 4 Heften von etwa je 10 Bogen. Der Abonnementspreis beträgt je Heft DM 10.50, der Einzelpreis DM 14.—. Bestellungen nimmt jede Buchhandlung entgegen.

Alle Rechte gemäß § 42 des Gesetzes über das Verlagsrecht vom 19. 6. 1901 sowie das der Übersetzung in fremde Sprachen vorbehalten. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, diese Zeitschrift oder Teile derselben auf dem Wege des photomechanischen Nachdrucks, der Fotokopie oder der Mikroverfilmung zu vervielfältigen. Printed in Germany.

Wir weisen besonders auf die Prospekt-Beilagen folgender Verlage hin: Merseburger, Berlin; J. B. Metzler, Stuttgart; Alfred Kröner, Stuttgart; Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
(Liegt nur einem Teil der Auflage bei)

Ziele, Aufgaben und Methoden der klassischen Philologie und Altertumswissenschaft

Von Kurt von Fritz (München)

Wenn ich mir vorgenommen habe, zur Eröffnung meiner Vorlesungstätigkeit an der Universität München über Ziele, Aufgaben und Methoden, vornehmlich aber Methoden, der klassischen Philologie und Altertumswissenschaft zu sprechen, so ist es nicht meine Absicht, ein Programm aufzustellen – es ist eine alte Erfahrung, daß die Großartigkeit von Programmen in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer Verwirklichung zu stehen pflegt –, vielmehr, auf Schwierigkeiten und Gefahren aufmerksam zu machen, welche sich, wie mir scheint, in der neueren Entwicklung nicht nur dieser, sondern auch verwandter Wissenschaften ergeben haben und deren man sich vielleicht nicht immer ausreichend bewußt ist.

Die klassische Philologie ist eine der ältesten, wenn nicht die älteste der philologischen Wissenschaften und hat infolgedessen lange Zeit gehabt, ihre Methoden zu entwickeln. Darauf ist es wohl zurückzuführen, daß ihre Methoden von den Vertretern von Nachbarfächern vielfach als besonders exakt und vorbildlich betrachtet werden. Daraus ergibt sich wohl eine Verpflichtung, diese Methoden besonders sorgfältig auf ihre Leistungsfähigkeit nachzuprüfen.

Vor nicht sehr langer Zeit gab ein von mir sehr geschätzter philosophischer Kollege seinem Lob der klassisch-philologischen Methoden die Form: man habe den Eindruck, als ob die philologische Methode, wenn man sie einmal richtig gelernt habe, ganz von selbst zu richtigen Resultaten führe, ohne daß derjenige, der sie gebrauche, noch sehr viel Eigenes hinzuzutun brauche.

Nun ist es ja eine allgemeine Tendenz unserer Zeit, nach Erkenntnismethoden zu suchen, die mehr oder minder mechanisch angewendet werden können, und von denen man glaubt, daß sie eben infolge dieses mechanischen Charakters zu besonders objektiven, von subjektiven Elementen freien Erkenntnissen führen müßten. Aber so Erstaunliches mit solchen Methoden auch erreicht worden sein mag, so liegt darin doch auch etwas Bedenkliches. Nimmt man als eindrucksvollstes Beispiel eines solchen mechani-

sierten Denkens die Elektronenmaschinen, so können diese zwar viele komplizierte Probleme schneller und präziser lösen als dies für menschliche Gehirne möglich ist. Aber mit alledem können sie doch nicht mehr leisten als in sie hineingetan worden ist. Sie können weder eigene Fragen stellen noch entscheiden, welche Fragen gestellt oder welche Probleme gelöst werden sollen. Sie können ferner Fragen, die ihnen von außen gestellt werden, nur beantworten auf Grund der Faktoren, die ihnen gegeben werden. Wird einer der für die Lösung der gestellten Frage notwendigen Faktoren vergessen, so wird notwendigerweise die Antwort der Maschine falsch sein: bzw. sie wird die Antwort auf eine andere Frage sein als diejenige, welche der Benutzer der Maschine gestellt zu haben glaubt. Ich weiß nicht, ob bei der Benützung von Elektronenmaschinen solche Irrtümer bisher vorgekommen sind, obwohl fehlschlagende Versuche, die auf Grund der durch solche Maschinen geleisteten Berechnungen vorgenommen werden, es als sehr wahrscheinlich erscheinen lassen. Aber daß in der klassischen Philologie, die sich bisher, soviel ich weiß, solcher Maschinen nicht bedient hat, die aber sonst unfehlbare mechanisch anwendbare Methoden zu haben glaubt, solche Irrtümer infolge der Auslassung für die Lösung eines Problems entscheidender Faktoren gar nicht selten vorkommen, das werde ich im Folgenden an einigen, wie ich glaube, durchschlagenden Beispielen zu zeigen versuchen.

Aber um Fragen stellen zu können, die mit Hilfe einer mechanischen oder nicht mechanischen Methode gelöst werden sollen, ist es notwendig, sich zunächst über die Ziele einer Wissenschaft Gedanken zu machen. Die klassische Philologie verdankt ihre Entstehung der Überzeugung von dem überragenden Wert der antiken griechischen und römischen Literatur im Verein mit der Tatsache, daß die antiken Literaturwerke infolge der Überlieferungsverhältnisse nur in einer unvollkommenen und in mannigfacher Weise verstümmelten Form auf eine späte Nachwelt gekommen waren. Daraus ergab sich ganz von selbst die Aufgabe, diese Werke soweit wie irgend möglich in ihrer ursprünglichen Form wiederherzustellen und durch kritische Ausgaben zugänglich zu machen. Da ferner, auch wo der Text nicht entstellt war, doch vieles infolge des großen zeitlichen Abstandes nicht mehr ohne weiteres verstanden werden konnte, ergab sich die zweite Aufgabe, durch Herbeischaffung allen erreichbaren Materials, das der Erklärung dienen konnte, sie sprachlich und sachlich wieder verständlich zu machen, also sie zu interpretieren. Das sind die beiden Grundaufgaben der klassischen Philologie.

Diese beiden Aufgaben bleiben jedoch auch dann unverändert bestehen, wenn der Anspruch auf eine besondere Vorbildlichkeit der klassischen antiken Literatur – wie ich glaube, unberechtigterweise – aufgegeben wird. Ja, sie gelten auch für diejenigen Werke der griechischen und römischen Lite-

ratur, für welche der Anspruch besonderer Vorbildlichkeit nicht erhoben werden kann und niemals erhoben worden ist. Der Grund hierfür ist ein doppelter.

Die möglichst genaue Herstellung der Texte aller aus dem Altertum auf uns gekommenen Schriftwerke ist auch deshalb nötig, weil aus ihnen allen, auch den geringstwertigen, etwas über das Leben der Antike und über seine Entwicklung zu lernen ist. Hier steht die klassische Philologie im Dienste der Altertumswissenschaft im umfassendsten Sinne. Diese selbst aber wiederum dient einmal der Interpretation der großen und überragenden Werke, indem sie das Material für ihr Verständnis bereitstellt. Zum andern aber dient sie einem Teil der Menschheitsgeschichte. Solange also die eindringende Erforschung der Menschheitsgeschichte ein legitimes Ziel der wissenschaftlichen Forschung sein wird, wird auch die Philologie die notwendige vorbereitende Arbeit für sie zu leisten haben unabhängig von dem künstlerischen oder sonstigen Wert der Schriftwerke, mit denen sie sich befaßt.

Es gibt aber noch einen dritten Grund, weshalb die Herstellung aller erhaltenen griechischen Texte für uns von größter Wichtigkeit ist. Die Geschichte des klassischen Altertums in dem umfassenden Sinne, in welchem sie nicht nur die politische Geschichte, sondern auch die Geschichte der Dichtung, der Philosophie, der Kunst, und der Wissenschaften mit umfaßt, ist für uns nicht nur ein Teil der allgemeinen Menschheitsgeschichte, sondern auch unsere eigene Vor- und Urgeschichte, vor allem in geistigen Dingen, weil die Grundbegriffe fast unseres gesamten Denkens auf den verschiedensten Gebieten im klassischen Altertum geprägt worden sind. Diese Begriffe haben seither eine lange Geschichte gehabt; und die Termini, mit denen sie bezeichnet werden, haben vielfach einen langen, komplizierten und mannigfachen Bedeutungswandel durchgemacht, so sehr, daß auf nicht wenigen Gebieten eine wahre Sprachverwirrung entstanden ist, deren sich die mit den überlieferten Begriffen und Termini Operierenden oft gar nicht oder jedenfalls nicht ausreichend bewußt sind. Ich brauche mich nur an eine in meinem Beisein stattfindende Diskussion zwischen bekannten Philosophen und Physikern zu erinnern, in welcher die Frage erörtert wurde, ob die Atome und ihre Partikel noch als 'Substanzen' bezeichnet werden könnten oder nicht und in deren Verlauf sich herausstellte, daß verschiedene Diskussionsteilnehmer unter 'Substanz' ganz Verschiedenes verstanden. Daß dies so sein konnte, wird freilich niemanden verwundern, der von der außerordentlich komplizierten Entstehung des Terminus Substanz und seiner noch viel komplizierteren späteren Bedeutungsgeschichte eine Vorstellung hat. Eine ähnliche Sprachverwirrung herrscht auf dem Gebiete der Politik, wo mit den gebräuchlichsten Termini, wie Demokratie, Despotismus, Tyrannis, usw. völlig verschiedene Staats- und Herrschaftsformen bezeichnet

werden und wo die daraus entstehende Unklarheit nicht nur im propagandistischen Tageskampf dazu benützt wird, um Gegnern und Neutralen die Köpfe zu verwirren, sondern sogar bei den sehr ernsthaften Überlegungen der Autoren neuer oder revidierter Staatsverfassungen nach dem Kriege eine höchst unheilvolle Rolle gespielt hat. Auf einem ganz anderen Gebiet habe ich selbst den Ursprung und die mannigfach verzweigte Geschichte der modernen Sprachverwirrung in bezug auf den Begriff der tragischen Schuld, die sogar den Anstoß zur Entstehung einer ganzen Gattung von monströsen Dichtwerken gegeben hat, aufzuhellen versucht. Um nur noch ein weiteres Beispiel hinzuzufügen, glaube ich sagen zu dürfen, daß die festgefahrene Kontroverse zwischen Teleologen und Antiteleologen in der Biologie wieder freigemacht werden könnte, wenn es gelänge, den eigentlichen Sinn der antiken Teleologie, der Anhängern und Gegnern gleichermaßen verlorengegangen ist, mit Hilfe einer begriffs- und terminologiegeschichtlichen Untersuchung wiederzugewinnen. Wie immer es sich aber damit auch verhalten mag: jedenfalls öffnet sich hier ein weites Feld, dessen Erforschung und Erhellung der Sauberkeit des modernen Denkens außerordentlich nützlich sein und damit, selbst abgesehen vom rein geschichtlichen Interesse, unmittelbar der Gegenwart dienen kann.

Es ist jedoch nicht meine Absicht, mich nunmehr weiter auf dieses Gebiet zu begeben, auf dem sich auch nur genauer zu orientieren mehr als die mir zur Verfügung stehende Zeit erfordern würde. Es kam mir nur darauf an zu zeigen, wie fundamental wichtig auch von diesem Gesichtspunkt aus die Aufgabe der Philologie im engeren Sinne ist. Denn es versteht sich von selbst, daß auch für begriffs- und terminologiegeschichtliche Untersuchungen der angedeuteten Art die sorgfältigste Herausgabe und Interpretation der Texte die unerläßliche Vorbedingung ist. Und auch hier gilt dies wieder auch für die geringwertige Literatur. Denn wenn die erste Prägung der Begriffe meistens durch die großen Philosophen und Schriftsteller vorgenommen wird und die Erhellung ihres ersten Ursprungs daher bei diesen gesucht werden muß, so ist der Bedeutungswandel der Termini, der vielfach durch Mißverständnisse und unklares Denken verursacht wird, nicht selten durch Denker zweiten und dritten Ranges entscheidend beeinflußt worden.

Kehren wir also zu den Aufgaben der Philologie im engeren Sinne, der Textherstellung und Textinterpretation, zurück, so gibt es hier allerdings eine Aufgabe, die sich mit Hilfe von streng mechanischen Methoden lösen läßt: die sogenannte recensio: d. h. die vollständige oder annähernde Wiederherstellung des Textes eines sogenannten Archetypus aus Handschriften, welche direkt oder indirekt aus ihm abstammen. Die Regeln dieser recensio, die im wesentlichen auf der Feststellung und Verwertung von sogenannten Trennfehlern und Bindefehlern beruhen, sind von Paul Maaß[1]) in seiner

[1]) Paul Maaß, Textkritik, 3. Auflage, Leipzig, 1957.

berühmten kleinen Schrift 'Textkritik' mit vorbildlicher Strenge und Klarheit formuliert und zusammengestellt worden. Aber diese präzisen mechanischen Methoden führen nur dann zum Ziel, wenn drei Bedingungen erfüllt sind: 1. daß alle Handschriften einer Gruppe letzterdings von einem gemeinsamen Archetypus abstammen; 2. daß dieser Archetypus selbst keine Varianten enthalten hat; 3. daß die abhängigen Handschriften nicht 'contaminiert' sind, d. h. daß die Handschriften nicht bei oder nach der Abschrift von einer Vorlage noch aus einer andern Vorlage in einer solchen Weise korrigiert worden sind, daß sich diese Tatsache nicht mehr klar erkennen, bzw. die verschiedenen Vorlagen nicht mehr klar voneinander unterscheiden lassen. Aber der eine Zeit lang herrschende Glaube, daß die meisten antiken Schriften nur durch eine einzige Handschrift durch das Mittelalter hindurch erhalten geblieben seien, daß daher alle späteren Handschriften jeweils von einem einzigen variantenlosen Archetypus herstammten und dieser sich also mit Hilfe der strengen Regeln der recensio rekonstruieren lasse, hat sich längst als irrig erwiesen. Die Papyri haben gezeigt, daß viele Varianten, von denen man glaubte, daß sie im Mittelalter oder noch später entstanden seien, schon auf das Altertum zurückgehen und daß im Altertum unaufhörlich 'contaminiert' worden ist, wie wir in unseren modernen Ausgaben ja auch verschiedene Handschriften benützen und also contaminieren. Ja, gegenüber den gelegentlich geäußerten Klagen darüber, daß die 'Contamination' der Handschriften eine säuberliche recensio unmöglich mache, darf man wohl sagen, daß, wenn im Altertum nicht unaufhörlich contaminiert worden wäre, unsere überlieferten Texte in einem solchen Zustand der Korruption sein würden, daß die schönste und methodischste recensio nicht im Stande wäre, einen einigermaßen verständlichen Text herzustellen.

Die Bedingungen dafür, daß eine Textrekonstruktion nach rein mechanischen Regeln der recensio möglich ist, finden sich also nur äußerst selten zusammen: und auch dann nur für die Rekonstruktion einer durch das Mittelalter hindurch erhalten gebliebenen Handschrift und nicht für das Original. Dies ist aber die notwendige Bedingung für die Anwendung eines rein mechanischen Verfahrens nach feststehenden Regeln. In allen andern Fällen, und selbst nicht selten bei der Feststellung von Trenn- und Bindefehlern für die recensio, wenn es sich nämlich bei diesen Fehlern selbst nicht um rein mechanische Verstümmelungen handelt, die sich ohne weiteres als solche feststellen lassen, ist es nötig, sich nicht mechanischer und nicht ein für allemal festlegbarer Methoden zu bedienen.

Hier ergibt sich nun aber aus der gegenwärtigen Lage der Wissenschaft ein spezielles Problem, auf das ich heute besonders eingehen möchte. Durch die immer detailliertere Betrachtung der Gegenstände ist eine Spezialisierung der Wissenschaften und Fachgebiete eingetreten, die es viele Gelehrte

als geradezu unwissenschaftlich betrachten läßt, über die engeren Grenzen des eigenen Fachgebietes und seiner speziellen Methoden hinauszugehen. Ich habe es selbst erlebt, daß ein junger Germanist auf die Frage eines Historikers nach einem im engsten Zusammenhang mit seinem speziellsten Forschungsgebiet stehenden Problem antwortete, er halte es für unwissenschaftlich, sich als Germanist mit solchen historischen Fragen zu befassen. Er habe es nur mit dem Literarischen zu tun. Es ist nun nicht ohne Interesse, sich die Gründe einer solchen seltsamen Haltung zu vergegenwärtigen. Es handelt sich offenbar einmal um eine Reaktion gegen eine zeitweise weit verbreitete literargeschichtliche Methode, die glaubte, alles Nötige getan zu haben, wenn sie die historischen Hintergründe ihres Gegenstandes nach Möglichkeit aufgeklärt hatte. Demgegenüber kann mit Recht gesagt werden, daß, nachdem diese Vorarbeit geleistet ist, die eigentliche Erklärung erst beginnt. Es handelt sich zweitens um die Furcht, beim Übergreifen auf ein fremdes Gebiet nicht mehr kompetent zu sein, weshalb man alles nicht zum Fach Gehörige lieber anderen kompetenteren Gelehrten überläßt. Mit alledem mag es sich bei der erwähnten Äußerung um eine jugendliche Übertreibung handeln. Aber ich werde später Beispiele dafür bringen, daß eine solche Haltung, wenn auch in weniger extremer Form, nicht nur bei jungen Gelehrten zu finden ist.

Ich möchte nun aber zu zeigen versuchen, daß die Anwendung solcher Maximen unvermeidlich dazu führt, auf dem eigensten und engsten Gebiet der Philologie selbst grobe und streng nachweisbare Fehler zu begehen. Ich beginne mit dem Sprachlichen.

Zu der Zeit, als ich Privatdozent war, ging unter jüngeren Gelehrten, die etwas auf sich hielten, die Rede um, ein klassischer Philologe müsse 'Attisch können'. Das ist nun freilich ein sehr erstrebenswertes Ziel. Es fragt sich nur, wieweit und auf welche Weise es sich erreichen läßt. Nun kann man, glaube ich, getrost behaupten, daß jemand, der die gesamte erhaltene attische Literatur, soweit sie richtig überliefert ist, auswendig wüßte, immer noch nicht so 'attisch könnte' wie ein Athener des fünften Jahrhunderts, einfach deshalb, weil in der erhaltenen Literatur nicht alles, was man sagen konnte, vorkommt. Dazu kommt, daß die Texte, die wir haben, nicht ohne Korruptelen überliefert sind und daß man also, um aus ihnen richtig attisch lernen zu können, schon bis zu einem gewissen Grade attisch können muß, da man sonst nicht beurteilen kann, was korrupt ist und was nicht. Faktisch beruht und beruhte denn auch das 'Attisch können', soweit es nicht leerer Anspruch war, auf einer genauen Kenntnis der von den Grammatikern teilweise der Antike, vor allem aber im Laufe des 19. Jahrhunderts für das Attische formulierten Regeln.

Nun haben die Grammatiker und Sprachwissenschaftler des vorigen Jahrhunderts für die Erkenntnis der Struktur der griechischen und speziell der

attischen Sprache ganz Erstaunliches geleistet. Die Philologen haben dann von ihnen gelernt und haben die Texte der attischen Autoren, die in korrupten Handschriften überliefert waren, nach den von den Grammatikern formulierten Regeln durchkorrigiert. Da aber auch bei den hervorragendsten Leistungen das von Menschen Vollbrachte nie vollkommen ist, so ist das Resultat dieser Arbeitsteilung, bei der jeweils der Vertreter der einen Wissenschaft nicht weiß, was der Vertreter der anderen tut, nicht immer ein in jeder Hinsicht ersprießliches gewesen.

Ich will dafür ein Beispiel anführen. Im Griechischen gibt es bekanntlich außer dem Aktiv und dem Passiv das sogenannte Medium, das sogar älter und der griechischen Sprache, jedenfalls der älteren Zeit, wesentlicher ist als das Passiv. Dem Medium wurde lange Zeit eine reflexive Bedeutung zugeschrieben und erst in allerneuester Zeit beginnt sich ein adäquateres Verständnis des Wesens dieser grammatischen Form durchzusetzen. Man unterschied also etwa: (eine Sache) bewegen: Aktiv; sich bewegen: Medium; erziehen (wie es der Lehrer tut): Aktiv; für sich erziehen (wie es angeblich die Eltern tun): Medium. Dasselbe Verbum konnte also, je nachdem es reflexiv oder nicht reflexiv gebraucht wurde, im Medium oder im Aktiv vorkommen. Daneben schien es nun aber auch noch Verben zu geben, die immer in medialer Form gebraucht wurden, obwohl ihre Bedeutung aktiv zu sein schien. Diese wurden als mediale Verben eigens registriert mit der Bemerkung, daß es bei diesen Verben eben 'idiomatisch' sei, das Medium zu gebrauchen, wobei man sich dann über die Gründe, warum es denn in diesen Fällen 'idiomatisch' sei, nicht weiter den Kopf zu zerbrechen brauchte. Die praktische Anwendung war dann die folgende. An einer Stelle der Rede des attischen Autors Lysias gegen Eratosthenes [2]) heißt es, es sollte verhindert werden, daß ein Redner 'drohte' und so die Abstimmung beeinflußte. Hier ist nur das Verbum drohen (*ἀπειλεῖν*) im Medium gebraucht. Aber von Reflexivität (daß er sich drohte oder für sich drohte) scheint an der fraglichen Stelle keine Rede sein zu können. Auch zu den 'idiomatisch' im Medium gebrauchten Verben gehört das Wort *ἀπειλεῖν* nicht. Also korrigieren alle Herausgeber seit etwas über hundert Jahren den Text. Die ältesten setzten einfach das Aktiv. Spätere erinnerten sich, daß es ein Kompositum von *ἀπειλεῖν* gibt *διαπειλεῖν*, daß 'idiomatisch' im Medium gebraucht wird und setzten dieses in den Text. Dem sind fast alle neueren Herausgeber gefolgt. Freilich bleibt bei diesem Verfahren nicht nur unerklärt, wie *ἀπειλεῖν* statt *διαπειλεῖν* in den Text gekommen ist, was ja durch einfache Flüchtigkeit geschehen sein kann, sondern vor allem auch, was viel wichtiger ist, warum das Kompositum 'idiomatisch' medial gebraucht wird. Nun zeigt jedoch eine genauere Analyse

[2]) Lysias, contra Eratosthenem, 72.

des Mediums, daß seine Bedeutung keineswegs eine im eigentlichen Sinne reflexive ist, sondern eher eine intransitive, freilich nicht im rein grammatischen Sinne, so daß also nach einem medialen Verbum kein direktes Objekt stehen könnte, wohl aber in dem Sinne, daß der Nachdruck des Handelns oder Geschehens auf dem Subjekt liegt, nicht auf dem Objekt, auf welches sich das Handeln erstreckt. Nun kann es sich an der zitierten Stelle bei Lysias der Natur der Sache nach gar nicht um bestimmte und an jemand bestimmten gerichtete Drohungen handeln, sondern nur um Drohungen im allgemeinen, mit denen jemand um sich wirft. Dies wird ganz vortrefflich und dem Geist der Sprache entsprechen durch das Medium ausgedrückt. Zu gleicher Zeit läßt sich dann ohne weiteres erkennen, warum das Kompositum *διαπειλεῖν* 'idiomatisch' im Medium gebraucht wird. Die Praeposition *διά* bedeutet nämlich in Kompositis nicht selten 'nach allen Seiten': also mit unbestimmtem Objekt[3]). Das Medium entspricht also dem Sinn des Kompositums. Trotzdem ist es durchaus nicht nötig, dieses in den Text zu setzen. Denn das Medium drückt auch ohne die Präposition die an der Stelle geforderte Bedeutungsnuance auf das präziste aus, ja besser als das Kompositum: denn nicht darauf kommt es an, daß er nach allen Seiten droht – vielmehr wird an der Stelle vorausgesetzt, daß er einer Minderheit droht – sondern, daß das Objekt ebenso wie der Inhalt und die Form der Drohungen unbestimmt bleiben. Die geforderte Bedeutungsnuance wird also durch eine rigide Anwendung unvollkommen formulierter grammatischer Regeln zerstört.

Dies ist nun jedoch keineswegs ein vereinzelter Fall. Wenn es nicht eine eigene etwas längere Abhandlung erforderte, könnte ich ein Beispiel anführen, wo in vielen Dutzenden von Fällen die attischen Autoren auf Grund einer unrichtig gefaßten grammatischen Regel durchkorrigiert worden sind und die richtigen Lesarten in den neueren Ausgaben vielfach nicht einmal mehr im apparatus criticus zu finden sind. Offenbar haben die Herausgeber nichts voneinander gewußt. Sonst hätte ihnen zum Bewußtsein kommen müssen, daß es nicht gut möglich ist, daß die verschiedensten Abschreiber der verschiedensten attischen Autoren immer wieder wie auf Kommando genau denselben Fehler begingen. Setzt man die in den Handschriften überlieferten Lesarten wieder ein, so ergibt sich eine leicht modifizierte grammatische Regel und die Texte sind an den fraglichen Stellen in der besten Ordnung.

Die praktische Folgerung aus diesen Beobachtungen ist nicht schwer zu ziehen. Offenbar ist die reinliche Arbeitsteilung zwischen Grammatikern und Sprachwissenschaftlern auf der einen und Philologen auf der andern Seite vom Übel, wenn die einen den andern so blinden Glauben schenken, daß

---

[3]) Ein gutes Beispiel ist auch *διακελευσαμένους* Herodot, I, 1, 4.

sie die Texte in solcher Weise zurecht machen, daß es diesen unmöglich wird, ihre eigenen Fehler zu entdecken und zu korrigieren. Der Wissenschaft kann nur dann gedient werden, wenn entweder beide zusammen arbeiten oder jeweils die einen sich auch mit den Problemen und Methoden der andern vertraut machen, so daß sie sich gegenseitig kontrollieren können.

Was vom Sprachlichen gilt, gilt natürlich auch vom Sachlichen und Inhaltlichen. Um mir nicht den Vorwurf zuzuziehen, ich spräche von Dingen, die in der konkreten Forschung kaum eine Rolle spielten, beginne ich wieder mit einem persönlichen Erlebnis. Nach dem Vortrag eines berühmten und in vieler Hinsicht außerordentlich verdienten Aristoteleskommentators fragte eine meiner Studentinnen den Vortragenden, ob er die Theorie des Aristoteles, über die er gesprochen hatte, für richtig halte oder nicht. Die Antwort war: »Mein liebes Kind. Sie müssen mir keine solchen Fragen stellen. Ich will nur herausfinden, was Aristoteles gedacht hat. Darüber nachzudenken, ob das, was er gemeint hat, richtig ist oder nicht, ist nicht meine Sache, sondern die der Philosophen.«

Es ist vielleicht doch nicht ganz ohne Interesse, nachzuprüfen, wie sich eine solche Auffassung von der natürlichen Arbeitsteilung zwischen Philosophen und Philologen in der Textinterpretation auswirkt. In den zweiten Analytiken sagt Aristoteles an einer Stelle[4]), ὅροι könnten keine Beweisgrundlagen bilden. In dem Kommentar des genannten Aristotelesinterpreten wird ὅροι mit Definitionen übersetzt. Tatsächlich wird das Wort bei Aristoteles nicht selten in der Bedeutung Definition gebraucht. Auch scheint der Satz, wenn man ihn unter der Voraussetzung dieser Bedeutung obenhin liest, nicht unsinnig zu sein. Faktisch werden jedoch Definitionen in der antiken Mathematik unaufhörlich als Beweisgrundlagen verwendet. Daß aber Aristoteles an dieser Stelle nicht die Absicht gehabt haben kann, gegen die Mathematiker zu polemisieren, geht daraus hervor, daß er sich in dem ganzen Abschnitt unaufhörlich an dem mathematischen Beweisverfahren orientiert und daß er an vielen andern Stellen Definitionen ausdrücklich als legitime Beweisgrundlagen anerkennt. Hat er also sich selbst widersprochen oder nicht gewußt, was er sagt?

Eine solche Annahme zu machen ist durchaus nicht nötig. Denn ὅροι bedeutet bei Aristoteles durchaus nicht immer Definitionen, sondern oft die Termini im Urteil und die durch sie bezeichneten Begriffe. Ja, an allen Stellen der Analytica Posteriora, die der zitierten Stelle vorausgehen, hat es eindeutig diesen Sinn. Setzt man diese Bedeutung aber ein, so wird man sich vielleicht daran erinnern, daß Platon an einer berühmten Stelle am Ende des sechsten Buches des 'Staates' davon spricht, daß die Mathematiker gewisse Begriffe, wie z. B. die des Geraden und des Ungeraden, oder diejenigen

[4]) Aristoteles, Analytica posteriora, I, 10, 76 b, 35 ff.

des spitzen, des rechten und des stumpfen Winkels zu Grundlagen ihrer Beweise machten, deren Bedeutung sie nicht weiter nachzuforschen und die sie nicht weiter begründen zu müssen glaubten. Dagegen richtet sich also Aristoteles an der zitierten Stelle. »Begriffe«, will er sagen, »sind als solche überhaupt noch keine Beweisgrundlagen (sondern nur Verknüpfungen von solchen in Aussagen, die natürlich auch Definitionen sein können)«. Es zeigt sich also, daß es nicht möglich ist, den Sinn dessen, was Aristoteles sagt, richtig festzustellen, wenn man die Frage gar nicht stellt, ob das, was er sagt, richtig ist, wenigstens in dem Sinne, daß er mit den Kenntnissen, die er nachweislich besaß, es vernünftigerweise für richtig halten konnte. Auch die Aufgaben des Philosophen und des Philologen in der Interpretation philosophischer Texte lassen sich also nicht säuberlich voneinander trennen.

Wird im Zusammenhang mit dem zuletzt behandelten Beispiel in gewisser Weise die sachliche Richtigkeit des in einem antiken Text Gesagten zum Kriterium der Textkritik wie der Interpretation gemacht, so soll damit doch keineswegs jener Art von philologischer Echtheitskritik die Rede geführt werden, welche auf Grund einer oberflächlichen und oft ganz unüberlegten Vorstellung davon, was sachlich richtig oder gar was künstlerisch eines Autors würdig ist, darüber zu entscheiden versucht, was ein Schriftsteller geschrieben haben kann oder nicht, und alles, was mit den vorgefaßten Meinungen des Kritikers nicht im Einklang steht, für das Werk eines Interpolators erklärt, den man sich so töricht vorstellen kann, wie man will. Gerade in der Echtheitskritik und in den Interpolationstheorien hat die mechanische Anwendung vermeintlich unfehlbarer sogenannter philologischer Methoden das größte Unheil angerichtet. Zwar darf die Frage nach der sachlichen Richtigkeit eines Textes niemals vollständig umgangen werden, aber sie ist zu ergänzen und zu modifizieren durch die Frage, was ein Autor unter gegebenen Umständen für richtig gehalten oder zu besonderen Zwecken zu sagen für richtig gehalten haben kann. Dies gilt aber nicht nur für den Autor selbst, sondern auch für den vermuteten Interpolator. Erst wenn die Frage erörtert worden ist, wer mehr Anlaß hatte, eine Äußerung zu tun, der Autor oder ein angenommener Interpolator, kann die Frage, ob es sich um eine Interpolation handelt oder nicht, mit einiger Wahrscheinlichkeit beantwortet werden.

Auch hierfür ein Beispiel aus Aristoteles. Ziemlich zu Anfang seiner Schrift über die Verfassung der Athener beschreibt Aristoteles eine Verfassung, die mit dem Namen des Drakon verknüpft ist, einem Namen, der in dem Wort 'drakonisch', das den Charakter der Gesetzgebung des Drakon bezeichnet, noch heute in der allgemeinen Sprache fortlebt. Unter dem, was Aristoteles über Bestimmungen dieser frühen Verfassung mitteilt, befindet sich einiges, was in dieser Form in jener frühen Zeit nicht möglich gewesen ist. Daraus ist vielfach, auch von namhaften Historikern, der Schluß gezogen

worden, daß der fragliche Passus interpoliert sein müsse. Dafür läßt sich, wenn man die Frage so in abstracto betrachtet, natürlich einiges sagen.

Da es sich jedoch, wenn eine Interpolation vorliegt, nicht um eine Zufallsinterpolation handeln kann, wie sie gelegentlich daraus entsteht, daß ein Abschreiber die Randbemerkung eines Lesers versehentlich in den Text aufnimmt, so erhebt sich die Frage, wer denn eigentlich ein Interesse daran gehabt haben könnte, die Beschreibung einer solchen Verfassung in den Text des Aristoteles hineinzuschmuggeln. Da wurde nun die Theorie aufgestellt, Demetrius von Phaleron, ein Schüler des Aristoteles, der eine Zeitlang unter makedonischem Protektorat Athen regierte und eine gemäßigt oligarchische Verfassung einführen wollte, habe versucht, diese Verfassung seinen demokratisch gesinnten Mitbürgern dadurch schmackhafter zu machen, daß er eine ähnliche Verfassung unter dem Namen des Drakon in die Verfassungsgeschichte seines Lehrers Aristoteles einfügte. Hier ist jedoch die historische Unmöglichkeit mit Händen zu greifen. Schon daß Aristoteles, der kurz vor seinem Tode Athen verlassen hatte, um, wie er sagte, den Athenern keine Gelegenheit zu geben, sich zum zweiten Male an der Philosophie zu versündigen, sich bei den athenischen Demokraten einer solchen Autorität erfreut haben sollte, daß sie gesagt hätten: »Ja, wenn es beim Aristoteles steht, dann kann man nicht daran zweifeln«, ist eine höchst naive Annahme. Noch viel absurder aber ist der Glaube, Demetrius, von dem überliefert ist, er habe versucht, seine Verfassung seinen Mitbürgern als möglichst demokratisch erscheinen zu lassen, habe geglaubt, dieses Ziel dadurch erreichen zu können, daß er eine ähnliche Verfassung dem Drakon zuschrieb, der als Vertreter einer rohen und gewaltsamen Oligarchie und Verfasser eines entsprechenden Gesetzescodex geradezu sprichwörtlich geworden war.

Aber auch der wirkliche Ursprung der unrichtigen oder ungenauen Angaben des Aristoteles über die zu Zeit des Drakon bestehende Verfassung läßt sich bis zu einem gewissen Grade aufklären, ohne daß es notwendig ist, zu dem traditionellen Erklärungsprinzip durch Interpolation seine Zuflucht zu nehmen. Sieht man genauer zu, so handelt es sich bei den 'unmöglichen' Angaben im wesentlichen um die Umsetzung tatsächlicher älterer Einrichtungen und Verfassungsbestimmungen in Verfahrens-, ja z. T. nur in Berechnungsweisen einer späteren Zeit. Wie diese Umsetzungen entstanden und schließlich in die Schrift des Aristoteles gelangt sind, läßt sich sogar ebenfalls aus der Geschichte der Berücksichtigung älterer Einrichtungen bei späteren Verfassungsänderungen oder Änderungsversuchen erklären. Hier ist es also die historische Erklärung und Interpretation, welche die philologische und die rein sachliche ergänzen muß, wenn ein richtiges Resultat erzielt werden soll. Jedenfalls zeigt sich hier auf das deutlichste, daß die bequeme Philologenauskunft, überall wo die Interpretation Schwie-

rigkeiten macht oder sonstige Schwierigkeiten auftreten, ohne weitere Prüfung ihrer Entstehung oder Herkunft Interpolationen anzunehmen, nicht zum Ziele führt.

Nun kann man freilich vielleicht sagen, was hier zuletzt besprochen worden ist, sei eben schon Aufgabe des Historikers und nicht mehr des Philologen, wie denn auch tatsächlich an der Diskussion der als Beispiel benützten Probleme vornehmlich Historiker beteiligt gewesen sind, wenn auch, falls ich mich nicht ganz täusche, die historisch völlig absurde Theorie von der Interpolation der Drakonkapitel durch Demetrius von Phaleron nicht von Historikern, sondern von Philologen ausgegangen ist. Aber das zeigt nur aufs neue, daß sich die Aufgaben der einen von denen der andern nicht säuberlich trennen lassen; und im übrigen ist es nicht schwer, Beispiele dafür zu finden, daß der Philologe auch bei der Lösung der ihm eigentümlichsten Aufgabe, der Textkritik, der historischen Überlegung nicht entraten kann.

An einer Stelle der Rede des Lysias gegen Eratosthenes [5]) heißt es, die Oligarchen, die am Ende des Peloponnesischen Krieges auf den Sturz der Demokratie hinarbeiteten, hätten in den Distrikten Vertrauensleute [6]) aufgestellt, welche den Bürgern zureden, bzw., wie wir sagen würden, dafür Propaganda machen sollten, wie sie in der Volksversammlung stimmen sollten und wer die Regierungsgewalt haben sollte. Im griechischen Text der einzigen Handschrift steht in bezug auf das Stimmen in der Volksversammlung der Optativ und in bezug auf die Regierungsgewalt der Indikativ. Das scheint der grammatischen Konzinnität zu widersprechen. Daher ersetzten sämtliche moderne Herausgeber des Textes, deutsche, englische, und italienische, den Indikativ gegen die Überlieferung durch einen Optativ. Nun ist es aber eine bekannte Regel, daß in solchen Sätzen der Optativ die wiederholte, der Indikativ die einmalige Handlung bezeichnet. Was sollen aber die Vertrauensleute oder Blockwarte, die für die oligarchische Partei arbeiten, den stimmberechtigten Bürgern beibringen? Da die Volksversammlung zwar eingeschränkt, aber nicht abgeschafft werden soll [7]), offenbar, wie

---

[5]) Lysias, contra Eratosthenem, 44.

[6]) Sie werden Phylarchen genannt. Dem Zusammenhang nach kann es sich jedoch nicht, wie gelegentlich interpretiert worden ist, um staatliche Beamte handeln. Vielmehr handelt es sich bei diesen, nach Lysias ausdrücklicher Angabe noch zur Zeit der Demokratie von den oligarchischen Klubs aufgestellten Phylarchen, offenbar um eine Art Gauleiter vor der Machtergreifung, welche die Aufgabe hatten, für die Ziele der Oligarchen in den Phylen Propaganda zu machen und wohl auch unter Umständen einen gewissen Druck auszuüben.

[7]) Wie schon erwähnt, bezieht sich die Tätigkeit der sogenannten Phylarchen zunächst auf die Zeit der noch bestehenden Demokratie, und es war ihre Aufgabe, die Leute in den Phylen dazu zu bringen, in den Volksversammlungen im Sinne der oligarchischen Bestrebungen zu stimmen, und sie zugleich davon zu über-

sie jedesmal stimmen und wer ein für allemal regieren soll. Denn die Oligarchen wollen zwar wie die modernen Totalitarier immer wieder von Zeit zu Zeit abstimmen lassen. Aber sie wollen keinen demokratischen Regierungswechsel. Vielmehr sollen die Männer, welche an der Spitze der oligarchischen Partei stehen, ein für allemal an der Regierung bleiben. Der Wechsel vom Optativ zum Indikativ bringt dies auf das Präziseste zum Ausdruck. Es zeigt sich also wiederum, wie sich die säuberliche Arbeitsteilung zwischen Philologe und Historiker in der Praxis auswirkt: der Historiker kann die für die historische Situation entscheidende Nuance im Text der Rede nicht mehr erkennen, weil der Philologe sie um einer vermeintlichen grammatischen Konzinnität willen aus dem Text entfernt hat; und der Philologe hat sie nicht erkannt, weil er sich um die Einzelheiten der im Text geschilderten Situation nicht glaubt kümmern zu müssen, ja im extremen Fall den Versuch, dies zu tun, als ein 'unwissenschaftliches' Übergreifen in das Gebiet eines anderen Faches betrachtet.

Es läßt sich jedoch an dieses letzte Beispiel sogleich noch eine weitere Betrachtung anknüpfen. Auch hier möchte ich mit einem persönlichen Erlebnis beginnen. Als ich einmal einen Vortrag über antike politische Theorien und damit zusammenhängende verfassungsgeschichtliche Fragen gehalten und dabei auch einige moderne Parallelen gezogen hatte, kam nachher ein Kollege zu mir und sagte, er bewundere meinen Mut, daß ich es gewagt habe, auf moderne Parallelen hinzuweisen. Das werde in streng fachwissenschaftlichen Kreisen doch allgemein als unwissenschaftlich betrachtet. Ähnliche Auffassungen sind mir auch sonst öfter entgegengetreten. Hier haben wir also ein weiteres Tabu.

Nun bin ich gewiß der letzte, der einem leichtfertigen Spiel mit oberflächlichen Analogien oder gar dem kritiklosen Hineintragen moderner Anschauungen in die Welt der Vergangenheit das Wort reden würde. Aber das bloße Tabu, nicht offen davon zu reden, bietet ja nicht die geringste Garantie dagegen, daß moderne Anschauungen, Vorstellungen oder auch Umstände auf das naivste in eine fremde Welt hineingesehen oder hineininterpretiert werden. Das gilt nicht einmal nur für Gelehrte zweiten und dritten, sondern sogar für solche allerersten Ranges. Mommsen ist einer der größten Historiker aller Zeiten und seine Römische Geschichte ist ein Meisterwerk. In diesem Werk zieht Mommsen keine ausdrücklichen Parallelen zwischen den Optimaten der ausgehenden Republik und den preußischen

---

zeugen, daß nur eine permanente oligarchische Regierung die außen- und innenpolitischen Probleme Athens wirklich lösen und eine stabile Ordnung schaffen könne. Für die Zukunft sah das oligarchische Regime eine Beschränkung der Zahl der stimmfähigen Bürger auf 3000 vor. Die weiteren Probleme, die mit der Einberufung oder Nichteinberufung dieser Versammlung der 3000 zusammenhängen, sind für die oben im Text behandelte Frage ohne Bedeutung.

Junkern seiner eigenen Zeit, noch zwischen der von Julius Cäsar angestrebten Regierungsform und der demokratischen Monarchie, welche sich Mommsen für Preußen wünschte. Trotzdem ist es allgemein anerkannt, daß Mommsen in seine Geschichte der ausgehenden römischen Republik seine Vorurteile als deutscher Achtundvierziger, seinen Haß gegen die preußischen Junker und seine Wünsche für die Zukunft hineingetragen hat und daß ihm dadurch der Blick für die tatsächlichen Vorgänge bis zu einem gewissen Grade getrübt worden ist.

Solche naiven unhistorischen Übertragen sind keineswegs auf das Gebiet der politischen Geschichte beschränkt und können die verschiedensten Formen annehmen. Lord Bertrand Russell pflegt in verschiedenen Ländern einen Vortrag zu halten, in dem er sich über die von ihm als 'dogmatisch' bezeichnete Philosophie des Aristoteles lustig macht und am Beispiel von Aristoteles' Zoologie zu zeigen versucht, wie diese ganz und gar auf totem 'Buchwissen' beruhe im Gegensatz zur modernen Wissenschaft, die ganz und gar auf sorgfältiger Beobachtung und Experiment beruhe. Für den der mit den Schriften des Aristoteles und mit der Geschichte der Philosophie vertraut ist, ist es nicht schwer zu sehen, daß die Vorstellung von dem Dogmatismus des Aristoteles, eines sich unaufhörlich auf Grund neuer Beobachtungen und Überlegungen selbst korrigierenden Denkers, auf einer Verwechslung des in späterer Zeit auf Grund der Schriften des Aristoteles erwachsenen Dogmatismus mit Aristoteles selbst beruht. Was aber das angebliche Buchwissen in der Zoologie des Aristoteles angeht, so ist nicht schwer zu sehen, daß die zoologischen Kenntnisse des Aristoteles schon deshalb nicht aus Büchern stammen konnten, weil es, abgesehen von einigen Reiseberichten und geographischen Schriften, in denen Tiere fremder Länder beschrieben waren, vor ihm noch gar keine zoologischen Werke gab. Vielmehr hat Aristoteles selbst beobachtet und die Beobachtungen anderer gesammelt. Daß ihm bei dem ungeheuren Unternehmen, zum ersten Mal und ohne andere Hilfe als die seiner persönlichen Schüler das gesamte zoologische Wissen seiner Zeit zu sammeln und in übersichtliche Form zu bringen, auch Fehler unterlaufen mußten, die er, wenn er Zeit gehabt hätte, alles ihm selbst Zugängliche mit eigenen Augen nachzuprüfen, leicht hätte vermeiden können, versteht sich von selbst. Aber das zeigt nur, daß die Verhältnisse andere waren. Denn nicht nur darf man wohl ohne Irrtum annehmen, daß Russels eigene zoologische Kenntnisse zum größten Teil tatsächlich aus Büchern stammen und nicht aus eigener Anschauung, sondern auch der größte moderne Fachzoologe kann kein umfassendes Handbuch der Zoologie schreiben, ohne sich zu einem sehr großen Teil auf die Beobachtungen anderer zu verlassen. Wenn er trotzdem die von Aristoteles begangenen Fehler nicht begehen wird, so liegt dies einzig und allein daran, daß die Wissenschaft heute so organisiert wird, daß die Beobachtungen je-

des Gelehrten von andern Gelehrten unaufhörlich nachgeprüft werden, so daß grobe, leicht nachzuweisende Beobachtungsfehler sich nicht lange halten können. Eine solche Organisation bestand, soweit sie nicht eben von Aristoteles mit den beschränkten Mitteln, die ihm zur Verfügung standen, geschaffen worden ist, in keiner Weise. Russell hat also in seiner Kritik an Aristoteles moderne Umstände aufs naivste in die Antike hineingetragen, indem er als Mangel des Aristoteles bezeichnete, was sich aus den Bedingungen seiner Zeit mit Notwendigkeit ergab.

Lord Russell ist kein Philologe. Aber Fehler genau derselben Art werden auch von Philologen, ohne daß irgendeine direkte Parallele zwischen Gegenwart und Vergangenheit gezogen wird, nicht selten begangen. Hekataios von Milet ist für die Geschichte der antiken Geschichtsschreibung deshalb von grundlegender Bedeutung, weil er als erster den Versuch gemacht hat – wenn auch noch in sehr unvollkommener und naiver Weise – an der Überlieferung über die Vergangenheit auf Grund eigener Beobachtungen und Überlegungen eine, wie man sagt, rationalistische Kritik geübt hat, mit deren Hilfe er Erzählungen, die den Charakter des Wunderbaren tragen, in ihrer Entstehung zu erklären und auf ihren wahren Kern zurückzuführen suchte. Dieser kritische Geist des Hekataios, der sich in einigen der erhaltenen Fragmente seines Werkes auf das deutlichste ausspricht, ist vor nicht langer Zeit von philologischer Seite geleugnet worden mit der Begründung, andere Fragmente seiner Werke zeigten, daß Hekataios mit wahrem Köhlerglauben die tollsten Reisemärchen als wahre Berichte hingenommen habe. Es handelt sich bei diesen Fragmenten ausschließlich um Berichte von fabelhaften Geschöpfen, wie Greifen, kyklopenäugigen Menschen oder Schattenfüßlern, die in fernen Ländern am Rande der Erde hausen sollten.

Hier zeigt sich wieder die Unfähigkeit des modernen Interpreten oder Kritikers, von den Bedingungen abzusehen, unter denen er selbst lebt und sich in die Lage des antiken Forschers hineinzuversetzen. In Wirklichkeit zeigt sich der überlegene Verstand des antiken Schriftstellers eben darin, daß er an solchen Geschichten Kritik übt und ihre Entstehung psychologisch zu erklären versucht, die den ihm bekannten Naturgesetzen widersprechen, daß er aber nicht glaubt, auf Grund der höchst unvollkommenen anatomischen Kenntnisse seiner Zeit a priori entscheiden zu können, was für Lebewesen es geben kann und welche nicht. Wenn es keine Elefanten gäbe, würde der moderne Kritiker, der auch keine besonderen anatomischen Kenntnisse hat, den antiken Bericht von Tieren, die mit ihren Nasen Baumstämme wälzen oder tragen können, für genauso lächerlich und phantastisch erklären wie den von Greifen und Kyklopen. Nur weil sie jeder von uns im zoologischen Garten gesehen hat, finden wir nichts besonderes dabei, und nur weil die Erdoberfläche inzwischen völlig erforscht ist, kön-

nen wir die Berichte von Fabelwesen mit Sicherheit zurückweisen. Der antike Schriftsteller hat also sehr weislich unterschieden zwischen den Gebieten, auf welche die Prinzipien seiner Kritik anwendbar sind und denen, wo sie es nicht sind, während sein moderner Kritiker sich als unfähig erweist, zwischen den Bedingungen, unter denen er selbst lebt und denen, unter welchen sein antiker Vorgänger lebte, zu unterscheiden.

Gibt also das Tabu, welches dem modernen Gelehrten verbietet, moderne Vergleiche zu ziehen, nicht die geringste Garantie dagegen, daß nicht moderne Voraussetzungen auf die naivste Weise in die Interpretation oder Beurteilung antiker Schriftsteller hineingetragen werden, so können umgekehrt moderne Analogien für die Erhellung antiker Sachverhalte durchaus von Nutzen sein. Auch bei dem früher erwähnten Passus über die Oligarchen des Jahres 405 v. Chr. ist dies der Fall. Wenn man zugeben muß, daß es für uns leichter ist, zu erkennen, daß die handschriftliche Überlieferung richtig ist und keiner Korrektur bedarf, als es für die Lysiasherausgeber der Zeit vor dem Aufkommen der totalitären Regime gewesen ist, so eben deshalb, weil wir die Blockwarte, deren Aufgabe es ist, den Wählern beizubringen, wie sie jedesmal stimmen sollen und wer ein für allemal die Regierungsgewalt inne haben soll, alle aus Erfahrung kennen.

Moderne Parallelen können aber auch sehr nützlicherweise dazu dienen, sich von methodischen Klischees der Philologie freizumachen. Wenn sich z. B. findet, daß in einer geographischen Schrift, welche unter dem Namen eines Schriftstellers des ausgehenden sechsten Jahrhunderts v. Chr., Skylax von Karyanda, überliefert ist, Namen von Orten vorkommen, die erst im vierten Jahrhundert gegründet worden sind, so ist die erste Reaktion des Philologen gemäß der Ausbildung in philologischer Methode, die er normalerweise erhalten hat, die Schrift für eine Fälschung auf einen alten Namen zu erklären und nach altem Philologenbrauch den Titel Pseudo-Skylax darauf zu setzen. Eine andere Möglichkeit, die sich nach Analogie bekannter Fälle bietet, ist die, zwischen einem älteren und einem jüngeren Skylax zu unterscheiden und die fragliche Schrift dem jüngeren zuzuschreiben, so unwahrscheinlich dies bei der Seltenheit des Namens auch ist. Beides ist denn auch geschehen. Da sich jedoch bei näherem Zusehen herausstellt, daß in der Schrift auch Dinge vorkommen, die dem Ende des sechsten Jahrhunderts angehörten, im vierten aber nicht mehr bestanden, so ist deutlich, daß beide Erklärungen nicht ausreichen, den Tatbestand zu erklären. Erinnert man sich jedoch daran, daß moderne Reisehandbücher – und in gewisser Weise ist der antike Skylax ein Reisehandbuch oder ein Fahrtenbuch für Mittelmeerseefahrer – naturgemäß immer neue Auflagen erleben, die den veränderten Umständen angepaßt werden, aber unter demselben Namen weiterlaufen, so muß man wohl zu dem Schluß kommen, daß Analoges auch für das Altertum das einzig Natürliche gewesen ist. Es handelt

sich bei dem handschriftlich erhaltenen Traktat also offenbar um eine Bearbeitung aus dem vierten Jahrhundert des alten, im sechsten Jahrhundert verfaßten Handbuches des Skylax von Karyanda. So wenig wir nun eine neue Auflage des Baedecker als Pseudo-Baedeker bezeichnen und als Fälschung auf einen alten Namen betrachten, so wenig Sinn hat es, von einem Pseudoskylax zu sprechen und damit die Schrift mit der wirklichen Fälschungsliteratur auf dieselbe Stufe zu stellen. Ähnliches gilt von der Zuschreibung an einen jüngeren Skylax.

In gleicher Weise könnten moderne Parallelen dazu dienen, den philologischen Klischeebegriff der Interpolation durch präzisere Begriffe zu ersetzen. Niemandem fällt es, wenn von moderner Literatur die Rede ist, ein, Bühnenbearbeitungen dramatischer Werke, Neufassungen von Gedichten, Neubearbeitungen von wissenschaftlichen Werken und dergleichen mehr, bzw. die darin enthaltenen Zusätze und Änderungen gegenüber dem Original mit demselben Wort zu bezeichnen wie absichtlich fälschende Zusätze oder Änderungen in einem Dokument. In der philologischen sogenannten Interpolationskritik geschieht dies dagegen unaufhörlich: mit dem Resultat, daß ohne weiteres Kriterium alles das als 'interpoliert' betrachtet werden kann, was nach dem subjektiven Urteil des modernen Kritikers unverständlich oder des von ihm interpretierten Autors nicht würdig ist. Es sollte aber nicht allzu schwer einzusehen sein, daß die Annahme einer 'Interpolation' nur dann als einigermaßen begründet und gesichert betrachtet werden kann, wenn ihre Entstehung sich aus den vorliegenden Umständen plausibel erklären läßt. Das erste Erfordernis für die Gewinnung solcher sicherer Kriterien ist jedoch eine möglichst präzise Unterscheidung der möglichen Interpolationsarten, wenn dies Wort zunächst einmal in dem üblich gewordenen weiten Sinn genommen werden soll. Um eine solche Unterscheidung zu erreichen, können moderne Parallelen – unter Berücksichtigung natürlich etwa abweichender Umstände in der Antike – von großem Nutzen sein. Die leider sehr verbreitete Gewohnheit, sich über die 'Torheit' der Interpolatoren zu erregen, wo man den Text nicht verstanden hat, ohne daß überhaupt die Frage aufgeworfen wird, ob es sich um eine zufällig in den Text geratene Randbemerkung handelt, bei deren Einschiebung ja höchstens die Torheit des Abschreibers, aber nicht die des Verfassers, getadelt werden kann, oder um eine absichtliche Einschaltung, die dann doch einen Zweck gehabt haben muß, ist etwas lächerlich und sollte der allgemeinen Diskreditierung verfallen.

Es ist wohl nicht nötig, nochmals ausdrücklich zu betonen, daß mit diesem Hinweis auf die große Nützlichkeit moderner Parallelen, wo sie mit Vorsicht und Kritik verwendet werden, nicht den fatalen Versuchen, die Antike durch mehr oder minder an den Haaren herbeigezogene Vergleiche mit der Gegenwart 'interessant' zu machen, das Wort geredet werden soll.

Die klassische Antike hat es nicht nötig, mit künstlichen Mitteln interessant gemacht zu werden, und alles, was sich nicht aus den Dingen von selbst ergibt und erst hineingetragen werden muß, ist überall vom Übel. Der Erkenntnis kann aber auch nicht dadurch gedient werden, daß man ihr künstliche Grenzen zieht.

An den angeführten Beispielen läßt sich jedoch auch zeigen, was es mit der klassisch-philologischen Methode auf sich hat und warum sie – in gewisser Hinsicht sogar vielleicht nicht ganz zu Unrecht – in den Ruf geraten ist, andern Methoden an Strenge überlegen zu sein. Sieht man von jenen Regeln der recensio ab, die sich innerhalb gewisser Grenzen mechanisch anwenden lassen, so sind die methodischen Reden im Grunde gar nichts weiter als Hinweise darauf, worauf man in gewissen ihrer Struktur nach ähnlichen Fällen achten muß, mit welchen Möglichkeiten man rechnen muß, und welche Schlüsse sich dann, wenn gewisse Möglichkeiten ausgeschlossen werden können, mit Sicherheit oder doch mit großer Wahrscheinlichkeit ziehen lassen. Da nun die klassische Philologie eine etwas längere Geschichte hat als andere Philologien, so mag es wohl sein, daß die klassische Philologie einen etwas größeren Vorrat an solchen 'methodischen' Hinweisen gesammelt hat, und darin mag das günstige Vorurteil, das man nicht selten bei den Vertretern anderer Fächer gegenüber der klassisch-philologischen Methode findet, eine gewisse Begründung finden. Aber wenn darin ein wirklicher Vorzug gelegen ist, so liegt darin doch auch zugleich eine Gefahr, da der Reichtum an gesammelten 'methodischen' Erfahrungen leicht dazu verleitet, zu glauben, man könne sich nun damit begnügen und brauche nichts weiter hinzuzutun. Die Wirklichkeit ist aber zu mannigfaltig, als daß sie sich jemals mit fertigen methodischen Regeln, mögen diese auch in noch so langer Erfahrung, verfeinert und ergänzt worden sein, völlig erfassen ließe. Sieht man sich die angeführten Beispiele daraufhin noch einmal an, so wird man finden, daß in jedem Fall aus keinem andern Grunde ein falscher Schluß gezogen worden ist, als weil ein für die Rechnung wesentlicher Faktor übersehen worden ist. Diese übersehenen Faktoren aber gehören entweder jenem Teil der Sprachforschung an, der über das Gebiet der Philologie im engeren Sinne hinausreicht, oder den mannigfaltigen Gebieten, auf welche sich der Inhalt der philologisch behandelten Schriften bezieht. Dadurch bestätigt sich, was zu Anfang ausgesprochen worden ist, daß die Philologie unmöglich ihre eigenste Aufgabe lösen kann, wenn sie sich auf ihr eigenes enges Fachgebiet beschränken zu können glaubt.

Es bleibt endlich noch übrig, einige praktische Folgerungen aus dem Gesagten zu ziehen. Wenn ich mit so großem Nachdruck auf die Notwendigkeit für den klassischen Philologen hingewiesen habe, unaufhörlich über die Grenzen seines Faches hinauszusehen, so könnte man vielleicht daraus den Schluß ziehen, ein junger Philologe, der sich zum Gelehrten heran-

bilden will, müsse sich ein möglichst umfangreiches und weitreichendes Thema für seine ersten Versuche selbständiger wissenschaftlicher Arbeit aussuchen, um auf diese Weise sich gleich nach allen Seiten hin umzusehen. Nichts könnte verfehlter sein als ein solcher Schluß. Gerade weil selbst die Lösung kleiner und kleinster Probleme so viel Umsicht und Kenntnisse nach den verschiedensten Richtungen hin erfordert, ist es in der klassischen Philologie sehr viel schwieriger als in vielen andern Fächern, ganz gewisse als in den Naturwissenschaften und vor allem in der Mathematik, aber auch in einigen geisteswissenschaftlichen Fächern, schon in jungen Jahren etwas Solides und Tüchtiges, das zugleich neue Zusammenhänge aufdeckt, zu produzieren und wird daher, wo etwas Solides und Tüchtiges produziert wird, dies zumeist im Anfang nur auf einem engen und streng begrenzten Gebiet der Fall sein können. Denn niemand hat die Fähigkeit, alle die Kenntnisse, die zu einer eindringenden neuen Bearbeitung eines größeren Gebietes gehören, sich in kurzer Zeit anzueignen. Das bedeutet für den jungen Philologen eine gewisse Entsagung. Aber für alles muß man in diesem Leben einen Preis bezahlen. Und auf lange Sicht wird diese anfängliche Entsagung reichlich belohnt.

Mit dieser Frage der Entsagung und ihrer Belohnung hängen nun aber eine ganze Reihe von Problemen oder vielmehr Pseudoproblemen zusammen, die ihre Existenz nur der mangelnden Einsicht in das Wesen der Sache verdanken. Dazu gehört das viel diskutierte Problem, ob die Universität und das Studium der klassischen Philologie im besonderen allgemeine Bildung lehren solle oder Wissenschaft, die dann notwendig Spezialwissenschaft sein müsse. Man hat dann wohl gesagt, es sei heutzutage unmöglich geworden, beides miteinander zu vereinigen. Daher müsse der Gelehrte auf eine allseitige Ausbildung seiner Persönlichkeit verzichten, wenn er als Gelehrter und Forscher etwas leisten wolle, und sich zu einem einseitig entwickelten Instrument für die Auffindung von Einzelerkenntnissen ausbilden, die dann freilich von einem Teil seiner Schüler, d. h. denen, die nicht selbst wieder Gelehrte werden wollen, zum Erwerb einer harmonischeren und allseitigeren Ausbildung verwendet werden könnten. Ich will hier nicht untersuchen, ob und inwieweit dies für andere Wissenschaften zutreffen mag. Für die Philologie scheint es mir jedenfalls nachweislich grundfalsch. Gerade die Tatsache, daß man, um auch nur die im engsten Sinne philologischen Aufgaben richtig lösen zu können, unaufhörlich nach allen Seiten hin über das engere Fach hinaus Kenntnisse zu erwerben suchen muß, zwingt den Philologen dazu, wenn er seine Wissenschaft richtig betreiben will, sich auch als Persönlichkeit unaufhörlich weiter auszubilden. Aber auch das Korrelat dazu scheint es mir nötig, einmal deutlich auszusprechen: daß nämlich eine Philologie, die nicht diese Wirkung hat, eine Philologie, die es dem, der sich ihr widmet, erlaubt, ein bloßer Philologe zu bleiben,

nicht nur stumpf und leblos ist, sondern gerade auch als Wissenschaft nichts taugt, weil sie, wie ich zu Anfang dieses Vortrages zu zeigen versucht habe, mit Notwendigkeit dazu führt, daß selbst auf dem engsten Gebiete der Philologie selbst die gröbsten Fehler begangen werden.

Ganz analog liegt das ebenfalls viel diskutierte Problem, ob und wieweit es möglich sei, an der Universität die Ausbildung künftiger Gelehrter mit der Ausbildung der Studenten, die später an höheren Schulen lehren wollen, zu vereinigen. Prinzipiell und wenn die Sache richtig verstanden wird, besteht auch hier gar keine tiefliegende Diskrepanz. Die Grundaufgabe für den Gelehrten oder Forscher und für den Lehrer der klassischen Sprachen ist für beide ganz dieselbe: die Interpretation der antiken Schriftsteller. Freilich hat der Lehrer den Schülern zuerst die Elemente der klassischen Sprachen beizubringen. Aber die muß der Gelehrte auch beherrschen; und ohne daß er im Verständnis der großen antiken Schriftsteller gipfelt, hat der Elementarunterricht in den alten Sprachen wenig Sinn. Die Auswahl der Schriftsteller, die an den Schulen gelesen werden, ist naturgemäß viel enger. Aber niemand kann die sogenannten Schulschriftsteller, Homer, Sophokles, Herodot, Thukydides, Platon usw. so interpretieren, wie es sich auch auf der Schule gehört, ohne eine umfassende Kenntnis des klassischen Altertums, also auch derjenigen Schriftsteller, die auf den Schulen nicht gelesen werden, erworben zu haben; ebensowenig aber auch ohne den Trieb, seine Kenntnisse und Einsichten, unaufhörlich nach allen Seiten hin zu erweitern und zu vertiefen, nicht nur in bezug auf das Altertum, sondern auch in bezug auf die Gegenwart. Hier hat also die Universität die doppelte Aufgabe, dem Studenten und künftigen Lehrer zu zeigen, wie er sich die stofflichen Kenntnisse aneignen kann, die ihm zur erfolgreichen Ausübung seines Berufes unentbehrlich sind, und, und zwar vor allem, in ihm nach Möglichkeit jenen Trieb zur unaufhörlichen geistigen Erweiterung und Vertiefung zu wecken, ohne welchen er kein guter Lehrer sein kann. Hierin besteht also nicht die geringste Diskrepanz zwischen der Aufgabe der Heranbildung von künftigen Gelehrten und derjenigen der Ausbildung von künftigen Lehrern.

Man macht es sich nun aber doch etwas gar zu leicht, wenn man aus solchen oder ähnlichen Betrachtungen den Schluß zieht, daß alles, so wie es ist, an den Universitäten auf das beste bestellt sei und daß gar kein Anlaß bestünde, irgend etwas zu ändern oder zu bessern, abgesehen von den allgemeinen Mängeln, welche jedem menschlichen Tun nun einmal unvermeidlich anhaften, und daß die öfter gehörten Klagen, das Universitätsstudium gebe den künftigen Lehrern Steine statt Brot, in allen Fällen gänzlich unberechtigt seien.

Es ist doch notwendig, auch einmal offen auszusprechen, daß es nicht nur einen Snobismus der großen, aber leeren Worte, und einen Snobismus

der großen Überblicke, die sich bei näherem Zusehen als Verzerrungen der Tatsachen erweisen, gibt, sondern auch einen Snobismus der Pedanterie, welcher der wahren Wissenschaft keineswegs näher steht als die beiden ersten Snobismen. Dieser Snobismus der Pedanterie ist nicht nur in Deutschland verbreitet, wenn er in verschiedenen Ländern auch verschiedene Formen anzunehmen pflegt: in Amerika mit Vorliebe die Form der vollständigen Bibliographien und der angeblich vollständigen Auswertung der modernen Literatur, die der Verfasser meist, wenn man genauer zusieht, offensichtlich nur zum kleinen Teil gelesen haben kann, wenn er auch von der erneuten Diskussion längst widerlegter Argumente großes Aufhebens macht, in Deutschland die Form der Argumentation mit aus dem Zusammenhang gerissenen Sätzen eines antiken Autors, die der moderne Verfasser oft nicht einmal direkt aus diesem, sondern aus anderer moderner Literatur entnommen hat, ohne deshalb die Prätension aufzugeben, den antiken Autor durch und durch verstanden zu haben. Dazu kommt noch das in Deutschland, aber nicht nur in Deutschland, verbreitete Vorurteil, wenn etwas recht schwer verständlich ist, müsse doch wahrscheinlich eine tiefe Weisheit darin stecken, oder wenn nicht, so spreche doch die Schwerverständlichkeit für die Tiefe des Geistes des Urhebers einer Abhandlung, eine Auffassung, die einen sehr naiven Ausdruck in jenen nicht ganz seltenen Rezensionen findet, die ungefähr mit dem Urteil schließen, was der Autor zu beweisen suche, könne zwar kaum richtig sein, aber niemand werde in Zukunft an seinem hochbedeutsamen Werke vorbeigehen dürfen. Es sollte nicht notwendig sein, solchen Tendenzen gegenüber zu betonen, daß, was unrichtig ist, kein positiver Beitrag zur Wissenschaft sein kann, wenn auch, um es zu beweisen, ein noch so großer Aufwand an angeblicher philologischer Methode getrieben worden ist, es sei denn insofern, als es jemand zum Anlaß werden kann, den Irrtum zu korrigieren und den Autor und seine Bewunderer aus ihrem methodischen Schlummer zu wecken, daß aber umgekehrt auch etwas, das ein junger Collegestudent verstehen kann, wenn es neu und richtig ist, ein positiver Beitrag zur Wissenschaft ist.

Nomina sunt odiosa. Ich will daher keine Einzelbeispiele für das Gesagte geben. Der Sachkundige wird sie vor allem auf dem Gebiet der Interpolationskritik, der Echtheitskritik, spezieller z. B. vor allem in der endlosen Literatur, die sich an W. W. Jaegers großen Versuch, die Entwicklung des Aristoteles zu rekonstruieren, im Positiven wie im Negativen angeschlossen hat, ohne Mühe aufzufinden wissen. Hier ist denn freilich ein Gebiet, – allerdings ein Gebiet, das außerhalb dessen gelegen ist, was man im eigentlichsten Sinne als Wissenschaft bezeichnen kann – auf dem es notwendig ist, einen gewissen Unterschied zu machen. Wer speziell über Aristoteles oder über eine seiner Schriften arbeiten will, wird nicht umhin können, sich auch die sterile moderne Literatur über ihn daraufhin anzusehen, ob nicht doch

irgendwo eine gute und richtige Beobachtung oder ein guter Gedanke darin enthalten sind. Aber es scheint mir ganz und gar verfehlt, so, wie es vielfach geschieht, gleich den Anfänger auf diese ganz und gar kontroverse Literatur hinzuweisen, die ohne eindringende Kenntnis der originalen Werke selbst nur völlig verwirrend wirken kann. Das A und O der klassischen Philologie und jeder Philologie ist die Interpretation und das dadurch zu erzielende Verständnis der Texte. Dazu können freilich unter gewissen Umständen auch Interpolationskritik, Echtheitskritik, Schichtenanalyse und Entwicklungstheorien sehr wesentlich beitragen. Aber es sollte sich von selbst verstehen, daß diese überhaupt erst anfangen können, wenn die einfache Wort- und Sachinterpretation, und zwar nicht nur einzelner Stellen, sondern der Stellen im Zusammenhang der ganzen Werke, zu denen sie gehören, so weit getrieben ist, daß es möglich wird, einigermaßen gesicherte weiterreichende Schlüsse zu ziehen.

Folgt man dieser Richtschnur, so zeigt sich bald, daß zwischen wahrer Wissenschaft und wahrer Bildung oder den wahren Bedürfnissen eines künftigen Lehrers keinerlei Widersprüche bestehen, wohl aber zwischen Pseudowissenschaft und wahrer Bildung und zwischen wahrer Wissenschaft und Pseudobildung, und daß dasselbe mutatis mutandis auch für die Ausbildung künftiger Lehrer gilt.

Gestalt als Gehalt in Schillers 'Braut von Messina'

Von Stuart Atkins (Cambridge-Mass.)

übersetzt von Inge Glier

I

Ohne allzu stark zu vereinfachen, kann man die negativen Urteile, die auch in vielen eingehenden und vernünftigen Untersuchungen über die 'Braut von Messina' gefällt werden, auf den einen Vorwurf reduzieren, daß diesem Drama die Illusion psychologischer Wahrscheinlichkeit fehlt. Für Schillers Zeitgenossen und die Literaturkritiker des späten 19. Jahrhunderts erscheint dieser Einwand, in gutem Glauben vorgebracht, durchaus verständlich; daß er aber auch heute noch ernsthaft erhoben werden kann, wo sich doch nicht-realistische Kunst – und ein nicht-aristotelisches Drama – als gültige künstlerische Ausdrucksformen weithin durchgesetzt haben, dafür findet man nicht so leicht eine Erklärung. Schiller selbst bemerkt im apologetischen Vorwort zu seinem Drama, 'Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie': »Von der Poesie und von der dramatischen insbesondere verlangt man Illusion, die, wenn sie auch wirklich zu leisten wäre, immer nur ein armseliger Gaukelbetrug sein würde.« Dann fährt er jedoch fort (nachdem er im unmittelbar vorangehenden Abschnitt erklärt hatte: »Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt«):

> »Alles Äußere bei einer dramatischen Vorstellung steht diesem Begriff entgegen – alles ist nur ein Symbol des Wirklichen. Der Tag selbst auf dem Theater ist nur ein künstlicher, die Architektur ist nur eine symbolische, die metrische Sprache selbst ist ideal; aber die Handlung soll nun einmal real sein und der Teil das Ganze zerstören.«

Sicher kann man vieles in dieser Abhandlung als eine nachträglich unternommene Verteidigung der ungewöhnlichen Behandlung des Chors in der 'Braut von Messina' deuten; aber die eben zitierten Sätze stehen doch zu sehr im Einklang mit Anschauungen aus Schillers früheren ästhetischen Schriften, als daß man sie einfach als Rechtfertigung für einen speziellen Fall abtun könnte. Denn diese für die Ästhetik der deutschen Klassik scheinbar neue Folgerung, daß nämlich die Wahrscheinlichkeit der Handlung

theoretisch abgelehnt wird, ist für Schiller, den Dramatiker, nichts völlig Neues, wie eine Zusammenstellung von unglaubwürdigen Elementen aus der dramatischen Handlung der 'Räuber', 'Kabale und Liebe', 'Don Carlos' und 'Jungfrau von Orleans' schnell zeigen würde. Betrachtet man ferner die Unterschiede zwischen 'Wilhelm Meisters Lehrjahren' und der konventioneller angelegten 'Theatralischen Sendung', so scheint Goethe nur wenige Jahre früher die Anwendung dieser Folgerung auf die Ausgestaltung einer Romanhandlung paradigmatisch versucht zu haben – gleichfalls mit interessanten Ergebnissen, doch für die auf Wahrscheinlichkeit erpichten Literaturkritiker nicht weniger verwirrend.

Das vielleicht überzeugendste und sicherlich konsequenteste Plädoyer gegen Schillers Tragödie von den feindlichen Brüdern führt Florian Prader in einer kürzlich erschienenen Monographie über Schiller und Sophokles[1]). Prader lehnt es klugerweise ab, die 'Braut von Messina' lediglich als Anschauungsmaterial für Schillers ästhetische und metaphysische Gedankenwelt zu betrachten, und besteht darauf, das Drama einer gründlichen Strukturanalyse zu unterziehen; daher gewinnen seine Beobachtungen und kaum ganz neuen Einwände eine Überzeugungskraft, die vielen früheren Untersuchungen fehlt. Er zieht zuerst Schillers eigene Aussage heran, daß »das Interesse nicht sowohl in den handelnden Personen als in der Handlung liegt, so wie im 'Ödipus' des Sophokles« (Brief an Körner vom 13. Mai 1801) und zeigt dann, wie »die vielen psychologischen Unwahrscheinlichkeiten«, die dem Augenblick, in dem Cesar Beatrice als seine Schwester erkennt, vorausgehen, mit Notwendigkeit aus der Verbindung von zwei Handlungen folgen, deren eine analytisch angelegt ist und zur Erkennung Beatrices führt, während die andere, »aktuelle«, Cesars Brudermord und die Sühne für sein Verbrechen umfaßt; die erste Handlung muß auf wenig einleuchtende Weise verzögert werden, damit die Katastrophe der zweiten herbeigeführt werden kann[2]).

---

[1]) 'Schiller und Sophokles' (Zürich 1954), im großen und ganzen ein wertvoller Beitrag zu unserem Schillerverständnis, S. 56–96. Praders negative Interpretation spiegelt sich, nur leicht modifiziert durch die stärkere Betonung klassischer und barocker Elemente, ziemlich genau in Ernst Müllers Interpretation der 'Braut von Messina' wider (Friedrich Schiller, 'Ausgewählte Werke', hrsg. Müller (Stuttgart 1954, Bd. IV, 622–37).

[2]) Weniger überzeugend ist, wie Prader die Funktion der beiden Träume und die orakelhafte Zerstörung der Hütte des Einsiedlers bewertet. Erstere gewähren, da sie erst spät eingeführt werden, »nur eine momentane Steigerung der Spannung«, und in der letzteren sieht er »nur noch eine schmückende Episode«. Es ist ferner fraglich, ob Isabellas Fluch über den Mörder Manuels nur Bedeutung für den Augenblick hat, weil er »sogleich aufgelöst (wird) durch die Selbstentdeckung Cesars.« (Diese Fragen werden ohne besonderen Hinweis auf Prader unten erörtert).

Prader wendet sich dann den beiden Träumen der Tragödie und ihrer orakelhaften Ausdeutung zu, deren dramatische Funktion, wie er festzustellen glaubt, durch das Hineinversetzen in eine in sich widerspruchsvolle religiöse Umwelt beeinträchtigt wird. Menschliches Unglück erscheint in ihr einmal als Heimsuchung durch ein blindes Schicksal, dann wieder als Strafe für Schuld (die auch durch Opfer gesühnt werden kann). Praders Annahme, daß Schiller – vergeblich – versucht, die beiden Begriffe »Schicksal« und »Schuld« zumindest in der nicht-analytischen Handlung der Tragödie miteinander in Einklang zu bringen, mag an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben, doch ist vielleicht wichtig anzumerken, daß im Vorwort, trotz ausführlicher Behandlung der griechischen Tragödie, das Wort »Schicksal« nur einmal auftaucht und dann nur im Plural in einer Bedeutung, die dem englischen »vicissitudes« entspricht. Nicht übergangen werden darf jedoch, daß Prader Schiller kategorisch das Recht abspricht, Religionssysteme zu vermischen, was Schiller selbst bereits im Vorwort mit einer widerspruchsvoll naturalistisch anmutenden Entschuldigung rechtfertigt: »Der Schauplatz der Handlung ist Messina, wo diese drei Religionen [d. h., Christentum, Islam und griechische Mythen] teils lebendig, teils in Denkmälern fortwirkten und zu den Sinnen sprachen.« Aber dieses Verteidigungsargument dient eindeutig nur dazu, Schiller vor dem Vorwurf zu bewahren, er habe die Staatsreligion seiner Zeit und Gesellschaft angegriffen, indem er sie weder besser noch schlechter darstelle als heidnisch-griechische oder orientalisch-arabische Glaubensanschauungen; es findet seine Entsprechung im Drama in der Anmerkung zu den Versen 267–276, womit Körner die Ausgabe von 1814 versieht[3]). Schillers eigentliche Rechtfertigung für dieses Nebeneinander von Religionssystemen steht völlig im Einklang mit seiner anti-naturalistisch bestimmten Ästhetik:

»Ich (halte) es für ein Recht der Poesie, die verschiedenen Religionen als ein kollektives Ganze für die Einbildungskraft zu behandeln, in welchem alles, was einen eigenen Charakter trägt, eine eigene Empfindungsweise ausdrückt, seine Stelle findet. Unter der Hülle aller Religionen liegt die Religion selbst, die Idee eines Göttlichen, und es muß dem Dichter erlaubt sein, dieses auszusprechen, in welcher Form er es jedesmal am bequemsten und am treffendsten findet.«

Beiden Verteidigungsargumenten Schillers dieselbe Bedeutung beizumessen oder gar eines aus dem anderen zu entwickeln, ist sicher ungerechtfertigt; doch genau das unternimmt Prader, wenn er – Schillers eigene Worte

[3]) »Nach der Absicht des Verfassers sollte die Stelle: 'Hoch auf des Lebens [/Gipfel gestellt, / Schließt sie (d. h. Isabella, die zwischen Manuel und Cesar erschienen ist) blühend den Kreis des Schönen: / Mit der Mutter und ihren Söhnen / Krönt sich die herrlich vollendete Welt. / Selber die Kirche, die göttliche, stellt nicht / Schöneres dar auf dem himmlischen Thron, / Höheres bildet / Selber die Kunst nicht, die göttlich geborne, / Als die Mutter mit] ihrem Sohn' auf dem Theater wegbleiben.«

verdrehend – schreibt, dieser hätte wissen müssen (wenn er das Mittelalter wirklich ernst genommen hätte), »daß im Mittelalter von Vermischung der Religionen in seinem Sinne nicht die Rede sein kann.« Nun ist aber vielfach bezeugt, daß sogar im 20. Jahrhundert Sizilienreisende und die Sizilianer selbst in den religiösen Gebräuchen dieser Insel einzelne Züge unterscheiden zu können glaubten, die sich auf heidnische und orientalische Ursprünge zurückführen lassen, und ähnliche Beobachtungen finden sich auch in Berichten über Sizilien, die Schiller kannte[4]). Trotzdem kommt Prader zu dem Schluß, daß Schiller in seinen Dramen zwar die Geschichte wirkungsvoll – »ehrfurchtslos für seine Zwecke« – zurechtbiegen konnte, daß ein Dichter jedoch das Recht zur Verwendung religiöser Formen »nur dann [hat], wenn er diese Form in ihrer historisch geprägten Gestalt anerkennt und einheitlich, real zur Darstellung bringt«.

Der letzte Abschnitt von Praders Textanalyse besteht im wesentlichen in einer Untersuchung über den Doppelcharakter des Chors in der 'Braut von Messina', über seine Funktion sowohl als »ideale Person« als auch als »wirkliche Person und ... blinde Menge« (mit Schillers Worten). Praders Antwort auf die Frage, wie ein Chor gleichzeitig »höchste Weisheit« und »die blinde Masse« verkörpern kann, lautet:

> »Mögen wir vielleicht noch daran zweifeln, ob der Chor in seiner allgemeinen Bedeutung nicht doch in gewisser Beziehung als Vertrauter gelten kann, so müssen wir doch hier die Gegensätze als völlig unvereinbar erkennen. Der Chor eignet sich in seiner handelnden Eigenschaft den Schein der Wirklichkeit an und verliert eben dadurch sowohl in natürlicher, wie auch in künstlerischer Beziehung jede Realität.«

Das ist weit entfernt von Leitzmanns zuversichtlicher Behauptung: »Die Hauptschwierigkeit, die in der Einführung des Chors lag, daß er nämlich einen doppelten Charakter hat ..., hat er (Schiller) glänzend überwunden[5]).« Ob aber die logischen und psychologischen Widersprüche, die Prader und andere in der Rolle (oder den Rollen) des Chors aufgezeigt haben, zugleich das Urteil rechtfertigen, er sei poetisch wirkungslos, muß doch bezweifelt

---

[4]) Vgl. Gustav Kettner, Eine Quelle zu Schillers Braut von Messina, ZfdPh., XX (1887/88), 49–54 (Patrick Brydone), und Wilhelm Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur (Berlin, 1885 [3]), S. 605 und Anmerkung S. 770 (Johann Hermann von Riedesels 'Reise durch Sicilien und Großgriechenland: Zwei Sendschreiben an Winckelmann').

[5]) Einleitung zu 'Die Braut von Messina', Schillers Werke, hrsg. Güntter und Witkowski, Bd. VII, 275. Leitzmanns Behauptung nimmt vielleicht darauf Bezug daß der Chor, einzeln oder als Ganzes, als ideale Person in strophischen Versmaßen spricht, während er als handelnde Person den Pentameter – und an einer Stelle auch den jambischen Trimeter – verwendet. Aber dies ist dadurch verwischt, daß Schiller sich später entschloß, mehrere Reden des Chors auf einzelne Sprecher zu verteilen.

werden[6]). Selbst ein so aufgeschlossener und feinsinniger Interpret wie Loiseau sieht sich gezwungen, nachdem er dieselben Unwahrscheinlichkeiten nachgewiesen hat wie Prader – und darunter sogar einige, die Praders Argumente hätten stützen können –, seine Diskussion über diese Fragen mit folgenden Worten abzuschließen:

Sans y insister davantage, nous pouvons donc dire, sans impiété, que les objections que l'on a le droit de faire à la façon dont Schiller a fait usage du choeur sont nombreuses et graves, et cependant on n'aimerait pas à le voir disparaître de la pièce.«[7])

Hinter der scheinbaren Objektivität von Praders Argumentation, wie hinter den meisten konventionellen kritischen Wertungen dieser Tragödie, verbirgt sich letztlich die Ablehnung, das Drama als ein in sich geschlossenes Kunstwerk mit nur ihm eigentümlichen Gestaltungsprinzipien zu verstehen, was Prader selbst bei allen denjenigen verurteilt, die von Schillers kritischen Schriften aus an den Text herangehen. Ähnlich wie Goethe,war auch Schiller ein besserer Dichter als sein Theoretisieren über Dichtung vermuten läßt; und wenn seine klassischen Dramen nur dramatisierte Demonstration seiner moralisch-ästhetischen Theorien wären, könnte man die starke und unmittelbare Wirkung kaum erklären, die sie nicht nur auf Zuschauer, denen diese Theorien völlig fremd sind, ausüben, sondern sogar auf Leser, deren Weltanschauung und künstlerische Wertmaßstäbe in unüberbrückbarem Gegensatz zu ihnen stehen. Doch wie jeder Kritiker, der die Rolle des Schicksals und den Gebrauch des Chors in der 'Braut von Messina' diskutiert, kann auch Prader nicht umhin, darauf hinzuweisen, daß bei Schiller aus der Verwendung dieser beiden Elemente nicht die gleiche Wirkung entsteht wie in der attischen Tragödie. (Übrigens scheint Praders Kritik an dem Nebeneinander von analytischer und nicht-analytischer Handlung letztlich auf die unbewußte, neuklassische Überzeugung zurückzugehen, daß Einheit der Handlung unbedingt notwendig ist, um das zu erreichen, was er – aber Schiller offenbar nicht – unter »klassischer« Wirkung versteht.) Ob die Hauptaufgabe des Chors und des Schicksalmotivs darin besteht, die Illusion einer »attischen Tragödie« zu erwecken, ist jedoch sehr

[6]) Daß der Chor bestimmte visuelle und klangliche Funktionen erfüllt, große szenische Bilder gestattet und sogar besonders betont, und wirkungsvoll in entscheidenden Augenblicken »the function of action, fundamentally realistic in its 'imitation of nature',« auf ein Minimum reduziert, weist Robert T. Clark, Jr., am überzeugendsten nach: The Union of the Arts in 'Die Braut von Messina', PMLA, LII (1937), 1135–46.

[7]) Schiller, La Fiancée de Messine ou Les Frères ennemis, tragédie avec choeurs, traduit et préfacé par Hippolyte Loiseau (Paris MCMXLII), S. 55. – Nur Konrad Burdach scheint erkannt und darauf hingewiesen zu haben, daß Schillers Chor nicht 'griechisch' sein soll, und daher hauptsächlich nachklassische Vorbilder hat ('Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik', Vorspiel, II, 116–237).

fraglich – daher gesteht Schiller im Vorwort dem Chor im griechischen Drama eine natürlichere Funktion zu als im modernen, wo er nur »Kunstorgan« sein kann, und daher auch jene sonderbare Bemerkung:

»Der alte Chor (Sperrung von mir), in das französische Trauerspiel eingeführt, würde es in seiner ganzen Dürftigkeit darstellen und zunichte machen; ebenderselbe würde ohne Zweifel Shakespeares Tragödie erst ihre wahre Bedeutung geben.«

Diese Erwähnung Shakespeares erfolgt hier in einem solch grotesken Zusammenhang, daß es nicht weiter verwunderlich ist, wenn sie von der Forschung – selbst in speziellen Abhandlungen über Schiller und Shakespeare – mit diskretem Schweigen übergangen wurde. So mißt Julius Petersen in einem Aufsatz zu diesem Thema[8]) Shakespeare mit Recht eine große Bedeutung für Schillers Entwicklung vom 'Wallenstein' bis zum 'Demetrius' bei. Trotzdem führt ihn die Annahme, die 'Braut von Messina' sei eine Nachahmung der griechischen Tragödie, zu dem Schluß, daß diese Entwicklung zeitweise von einer Wendung zu strengeren neuklassischen Formen unterbrochen wurde:

»'Maria Stuart' und mehr noch die 'Braut von Messina' halten sich an das antike Vorbild der tragischen Analysis: Auswicklung der schicksalsbestimmenden Vorgeschichte innerhalb einer zusammengedrängten, auf die Katastrophe beschränkten Handlung.«

Auch Hans Heinrich Borcherdt[9]) verfolgt – im Zusammenhang mit Schillers 'Macbeth'-Bearbeitung – diese Entwicklung und zitiert sogar die bekannte Stelle aus dem Brief an Goethe vom 28. November 1796: »Das eigentliche Schicksal tut noch zu wenig, und der eigene Fehler des Helden (Wallenstein) noch zu viel zu seinem Unglück. Mich tröstet aber einigermaßen das Beispiel des Macbeth, wo das Schicksal ebenfalls weit weniger Schuld hat als der Mensch, daß er zugrunde geht.« Der 'Braut von Messina' räumt jedoch auch Borcherdt keinen Platz in der großen Entwicklung ein. Und ebenso weist Paul Steck[10]) durch ausführliche, vergleichende und statistische Untersuchungen nach, daß gewisse Stilelemente, die in Schillers dramatischer Verskunst erstmals im 'Wallenstein' auftauchen (wohl als Folge einer vertieften Shakespearekenntnis aus A. W. Schlegels Übersetzungen) besonders ausgeprägt in der 'Braut von Messina' zu finden sind. Aber er schreibt es dann lediglich dem Einfluß der griechischen Tragödie zu, daß Schiller gerade in diesem Drama durch den Gebrauch von anschaulichen Epitheta – ein wesentliches stilistisches Unterscheidungsmerkmal zwischen

[8]) Schiller und Shakespeare, Euphorion, XXXII (1931), 145–65.

[9]) Schillers Bühnenbearbeitungen Shakespearescher Werke, Shakespeare-Jahrbuch, XCI (1955), 52–64.

[10]) Schiller und Shakespeare: Eine stilistische Untersuchung, Shakespeare-Jahrbuch, LXXI (1935), 32–77; besonders relevant sind S. 73 und 76.

dem frühen Versdrama 'Don Carlos' und 'Wallenstein' bzw. den späten Dramen – für einen Augenblick shakespearischer als Shakespeare ist.

Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, daß Schiller die Arbeit an 'Maria Stuart' unterbrach, um seine 'Macbeth'-Bearbeitung vorzubereiten. Ebenso wichtig ist jedoch, daß er die Ausführung der Tragödie von den »feindlichen Brüdern« – so überschreibt Goethe unser Drama in den 'Annalen' von 1799 – verschob, weil 'Maria Stuart' und die 'Jungfrau von Orleans' seine ganze Aufmerksamkeit forderten, dann aber den 'Wilhelm Tell' zurückstellte, um erst die 'Braut von Messina' abzuschließen. Trotz allem was Schiller an Körner und andere über sein Wetteifern mit Sophokles in diesem Drama schreibt, läßt sich in seinen Grundgedanken eine Tendenz erkennen, die allen späten Tragödien Schillers gemeinsam ist. In ihnen vollzieht sich die Lösung des Konflikts in viel stärkerem Maße als in seinen frühen dramatischen Versuchen mit schicksalhafter Notwendigkeit. Schiller konnte so in 'Richard III.' (der »die reine Form des Tragisch-furchtbaren« darstellt) das Wirken »einer hohen Nemesis« erkennen und erklärte: »Kein Shakespearisches Stück hat mich so sehr an die griechische Tragödie erinnert« (Brief an Goethe vom 28. November 1797). Einer Katastrophe, die sich bereits ereignet hat, haftet notwendig etwas Unvermeidliches an, und durch ihre Enthüllung läßt sich äußerst wirkungsvoll ein Gefühl von tragischer Notwendigkeit vermitteln – daher die analytische Technik in 'Wallensteins Tod' und 'Maria Stuart' und der Erkennungshandlung der 'Braut von Messina'. Da aber weder in 'Richard III'. noch in 'Macbeth' eine solche Katastrophe dem Drama vorausgeht, und da unser Drama neben der analytischen noch eine weitere Handlung enthält, scheint es nicht ratsam, die Rolle des Schicksals in der 'Braut von Messina' zu eng mit dem zu identifizieren, was Petersen als »das antike Vorbild der tragischen Analysis« bezeichnet.

Was Schiller unter schicksalhafter Notwendigkeit verstand, und ob »Schicksal« und »Schuld« in seiner klassischen Periode als streng antithetische Begriffe verwendet werden, läßt sich vielleicht am einfachsten an einem Vergleich der ersten Szene seiner 'Macbeth'-Bearbeitung mit der des Shakespeareschen Originals zeigen. Die letzten vier Zeilen – in der Übersetzung von Wieland, von der Schiller hier sonst wenig abweicht – erläutern, warum die Hexen wieder auf der Heide zusammenkommen werden.

3. Hexe. Dort gehn wir Macbeths wegen hin
1. Hexe. Ich komm, ich komme, Grimalkin –
2. Hexe. Padok ruft – wir kommen schon.
Alle. Auf, und durch die Nebel-Luft davon!

Daraus wird in Schillers Übersetzung (verkürzt zitiert):

3. Hexe. Dort führt Macbeth sein Heer zurück.
2. Hexe. Dort verkünden wir ihm sein Glück!
1. Hexe. Aber die Meisterin wird schelten,

Wenn wir mit trüglichem Schicksalswort
Ins Verderben führen den edeln Helden,
Ihn verlocken zu Sünd' und Mord.
3. Hexe. Er kann es vollbringen, er kann es lassen;
Doch ist er glücklich, wir müssen ihn hassen.
... Wir streuen in die Brust die böse Saat,
Aber dem Menschen gehört die Tat.

Diese Zusätze mag man bedauern, aber ihre Tendenz ist eindeutig. Macbeth erscheint hier – im Unterschied zu früheren deutschen Bühnenbearbeitungen – nicht mehr als das weitgehend unschuldige Opfer äußerer Mächte in Gestalt der schicksalskundigen Hexen oder der dämonisch willensstarken Lady Macbeth; daher liegt in seiner Tragik auch nichts von jener traurig-rührenden Hilflosigkeit, die für das Drama der Empfindsamkeit so bezeichnend ist. »Schicksal« bedeutet hier nur die Möglichkeit oder die Gelegenheit zu freier Entscheidung (»die Tat«). »Schuld« oder Verantwortung bleibt völlig an den Menschen gebunden; er kann zwar versucht, aber nicht gezwungen werden, sich in Schuld (»Sünd' und Mord«) zu verstricken.

Da jedoch Schillers 'Macbeth' nicht die 'Braut von Messina' ist, sind wir methodisch nicht zu dem Schluß berechtigt, daß es sich in letzterem Werk nur um scheinbare innere und gedankliche Widersprüche handelt, die sich auflösen lassen, wenn man den Begriffen »Schicksal« und »Schuld« eine Bedeutung gibt, die sie zwar in anderen späten Dramen, aber nicht unbedingt in diesem haben. Man könnte zugeben, daß analytische Technik und die – angeblich im 'Ödipus Rex' verkörperte – Form des griechischen Schicksalsglaubens für Schiller nicht in einem unlösbaren Zusammenhang stehen, und dabei auf 'Wallensteins Tod' und 'Maria Stuart' verweisen. Das würde freilich die Annahme nicht ausschließen, die 'Braut von Messina' stelle inerhalb Schillers dramatischer Entwicklung ein Experiment und eine Ausnahme dar. Unternimmt er dieses Experiment nicht in dem vollen Bewußtsein, daß das »Interesse nicht sowohl in den handelnden Personen als in der Handlung liegt, so wie im Oedipus des Sophokles« (an Körner, 13. Mai 1801)? Schreibt er nicht an Körner, »das Stück läßt sich wirklich zu einer Aeschyleischen Tragödie an« (9. September 1802)? Und versichert er nicht Cotta (11. Februar 1803), dieses Drama sei »das erste, so viel ich weiß, das in neueren Sprachen nach der Strenge der alten Tragödie verfaßt ist«?

Keine dieser rätselhaften Äußerungen, noch irgendeine andere Bemerkung über das griechische Drama, selbst über den 'Ödipus', läßt darauf schließen, daß Schiller zu der – historisch unrichtigen – Ansicht W. Schlegels[11]) neigte, nach der in jeder klassischen Tragödie eine transzendente

[11]) Vgl. A. W. von Schlegel, Vorlesungen über die dramatische Kunst und Literatur, hrsg. G. V. Amoretti (Bonn und Leipzig 1923), I, 52. Daß der romantische Begriff einer ritualistischen Schicksalstragödie erst spät auftaucht, läßt sehr ein-

Schicksalsmacht als unsichtbarer Gegenspieler mitwirkt[12]). (Diese Ansicht wäre nur dann einleuchtend, wenn unsere ganze Überlieferung antiker Tragödien allein aus den Dramen Senecas bestünde). Als gründlichem Kenner des Aristoteles – das zeigt uns immer wieder der Briefwechsel mit Goethe – konnte es Schiller kaum entgehen, daß der Schicksalsbegriff bei diesem besten griechischen Interpreten nicht an die Tragödie gebunden ist; aber der Übersetzer des Euripides, Dichter des an die 'Alcestis' erinnernden Ausgangs der 'Braut von Messina'[13]) und größte Meister der dramatischen Ironie unter den Modernen verstand es sicher zu würdigen, daß in der 'Alcestis' zwar der Chor von unausweichlichem Schicksal spricht, daß aber die Heldin aus freier Entscheidung in den Tod geht und durch Herakles dieser Welt zurückgegeben wird. Die inneren Widersprüche, deren sich schuldig zu machen der Schillersche Chor immer wieder beschuldigt wird, scheinen also ganz im Sinne des Euripides und durchaus absichtlich gestaltet. Sie finden eine Entsprechung bei Goethe in den Chören der Faust-Helena-Phantasmagorie, denn auch die Trojanischen Frauen zeigen in ausweglosen Situationen blinden Optimismus und verkennen stets die wahre Bedeutung des Geschehens, das sie kommentieren. Es wäre daher denkbar, daß Schiller die offensichtlich unvereinbaren Begriffe von Schicksal und Verantwortung in der 'Braut von Messina' bewußt und ironisch konfrontiert. Aber die einzig befriedigende Methode, diese Fragen zu entscheiden – und zugleich festzustellen, ob dieses Drama unter den späten Tragödien Schillers eine Ausnahme bildet – besteht darin, die Bedeutung dieser beiden Begriffe aus dem Textzusammenhang zu klären. Im Anschluß daran wird man dann – ohne Rücksicht auf psychologische Wahrscheinlichkeit – entscheiden können, ob die Elemente des Gehalts (metaphorische, rhetorische usw., wie auch begriffliche) so angeordnet sind, daß sie eine analysierbare, zusammenhängende, dichterisch-dramatische Struktur bilden, die auch ästhetisch befriedigend ist.

II

Als Isabella schließlich von Cesar erfährt, daß er der Mörder seines älteren Bruders Manuel ist, fordert sie die Götter trotzig heraus, sie noch härter zu

---

leuchtend erscheinen: Bruno Snell, The Discovery of the Mind (Oxford 1953), Kapitel V.

[12]) Die These, daß das Schicksal der Protagonist der 'Braut von Messina' ist, wird ernsthaft aufgestellt von H. A. Korff, Geist der Goethezeit (Leipzig 1930), II, 277, obwohl er gleichfalls behauptet, daß »Schicksal« natürliche Kausalität, »Zufall« oder »die unsichere Grundlage des Lebens überhaupt« ist. (S. 278.)

[13]) Die Parallelen zwischen diesem Teil von Schillers Drama und den ersten beiden Akten von Wielands 'Alceste', die Gustav Kettner in seiner Besprechung

treffen, und verstößt den »Basilisken«, der ihren »besseren Sohn« erschlagen hat. Sie verkündet, daß sie den Palast verlassen will, der ihr Heim war, seit der verstorbene Herrscher sich ihrer – der Frau seines Vaters – bemächtigt und sie zur Heirat gezwungen hatte.

> Ein Frevel führte mich herein,
> Ein Frevel treibt mich aus – Mit Widerwillen
> Hab' ich's betreten und mit Furcht bewohnt
> Und in Verzweiflung räum' ich's – Alles dies
> Erleid' ich schuldlos, doch bei Ehren bleiben
> Die Orakel und gerettet sind die Götter[14]).
> (2506ff.)

Wo diese Verse wörtlich verstanden werden – und das geschieht in der Forschung recht häufig – erscheint Isabella frei von aller Verantwortung für das Unglück, das sie und ihre Familie befallen hat. Wenn jemand für seine Handlungen verantwortlich und eines Verbrechens ernsthaft schuldig erklärt wird, so ist es Cesar, der – zwar im Zorn und in Unkenntnis der wahren Abstammung des Mädchens, das er in den Armen eines anderen findet – den Menschen tötet, von dem er doch weiß, daß er sein Bruder ist. Andere Interpreten wiederum neigen zu der Ansicht, daß die Schuld an der tragischen Katastrophe von allen Hauptfiguren getragen wird, deren verschiedene tragische Fehler Unredlichkeit, Ungerechtigkeit, Maßlosigkeit des Gefühls, Heimlichkeit und Selbstsucht sind. Da aber Isabellas Charakter im Drama am differenziertesten gezeichnet ist, mögen die Beweise ihrer Schuld – denn ihr Ausspruch »Alles dies erleid' ich schuldlos« ist nur als dramatische Ironie zu verstehen – hier stellvertretend für alle einzelnen Verschuldungen stehen, die ihr und den übrigen Familienangehörigen gemeinsam sind.

In ihrer Eingangsrede vor den Ältesten von Messina kommt sowohl ihre Unfähigkeit zu spontanen Handlungen als auch ihre egoistische Gleichgültigkeit gegenüber dem allgemeinen Wohl zum Ausdruck. »Der Not gehorchend, nicht dem eignen Trieb«, beginnt sie ihren Bericht über die Staatskrise, zu welcher der Streit zwischen Cesar und Manuel nach dem Tode ihres Gemahls geführt hat, und bereits vor dem Abschluß ihrer Rede ist deutlich geworden, daß der Entschluß zur Versöhnung ihrer Kinder nur aus dem Wunsch entspringt, das private Wohl ihrer Familie zu schützen. »Des Staates Bande sahet ihr zerreißen«, sagt sie zu den Ältesten, »Doch mir zerriß im Innersten das Herz –/ Ihr fühlet nur das öffentliche Leiden / Und fragtet wenig nach der Mutter Schmerz« (48ff.). Und dann schließt sie mit einer Vorwegnahme der Versöhnung, die nach allem, was vorangegangen ist, wenig aussichtsreich erscheint.

---

von Georg Ellingers Alceste in der modernen Literatur (ZfdPh., XVIII, 1886, S. 254–56) feststellt, lassen vermuten, daß beide Euripides als Quelle benutzten.

[14]) Die Verszahlen für dieses Drama und die anderen stammen aus der Ausgabe Schillers Werke von Güntter und Witkowski.

Verderbenbringend war der Söhne Streit;
Versöhnt, vereinigt, sind sie mächtig g'nug,
Euch zu beschützen gegen eine Welt
Und Recht sich zu verschaffen – gegen euch! (97ff.)

Erst nachdem diese Grundzüge ihres Charakters klar umrissen sind, ordnet Isabella die Heimholung Beatrices an. Die Folge tragischer Zufälle, aus denen sich die Handlung der 'Braut von Messina' zusammensetzt, wird nur unter äußerem Druck in Gang gebracht. (Mit dem oft erhobenen Einwand, daß Isabella »naturgemäß« die Heimkehr ihrer Tochter unmittelbar nach dem Tode ihres Gemahls angeordnet haben würde, interpretiert man eine instinktive, an Max Piccolomini erinnernde Spontaneität in sie hinein, die ihr Schiller bereits genommen hat.) Die Erklärung, die sie ihrem Boten dafür gibt, daß sie Beatrice gerade in diesem Augenblick heimzuholen wünscht, ist nachweislich genau so falsch, wie das spätere »Alles dies erleid' ich schuldlos«:

Zu lange schon erstickt' ich der Natur
Gewalt'ge Regung, weil noch über mich
Ein fremder Wille [der ihres Gemahls] waltete.
Jetzt darf sich ihre Stimme frei erheben... (109ff.)

Im folgenden nimmt sie wiederum den glücklichen Ausgang ihres Versöhnungsversuchs vorweg – ihr, »der Glücklichen« (122), wird der getreue Diego Beatrice bringen – und schickt ihn dann eilends fort, als »kriegerischer Hörner Schall« den Einzug ihrer Söhne verkündet; damit wird akustisch-klanglich an den äußeren Zwang erinnert, unter dem sie ihren Eingangsworten zufolge handelt.

Die stufenweise fortschreitende Charakterisierung Isabellas im einzelnen zu verfolgen, ist nicht notwendig. Ihre 'Unnatürlichkeit' als Mutter zeigt sich nicht nur daran, daß sie Beatrice auch dann noch in ihrem Versteck läßt, als sie das Vorhandensein dieser Tochter schon eingestehen könnte. Sie begünstigt auch offen ihren älteren Sohn, indem sie sein Verschweigen der Abstammung seiner Braut ohne weiteres hinnimmt, während sie aus Cesar, der genau so verschwiegen ist wie Manuel, so viele Einzelheiten über seine Wahl herausfragt, wie nur möglich (1450–1524). Als sie später erfährt, daß Manuel Beatrice gefunden hat, gesteht sie: »Ach, stets war dieser mir ein Kind des Segens« (2127) und nennt ihn »den bessern Sohn«, und zwar in derselben Rede, in welcher sie die Verantwortung für alles Geschehene ablehnt. Daß ihre Mutterliebe nicht eigentlich Liebe, sondern nur Eitelkeit ist, wird noch besonders betont durch die an Niobe erinnernden Worte, die sie auf die Nachricht von der bevorstehenden Verlobung ihrer Söhne äußert.

Die Mutter zeige sich, die glückliche,
Von allen Weibern, die geboren haben,
Die sich mit mir an Herrlichkeit vergleicht! (1438ff.)

Dies ist reine Hybris, die ihre Entsprechung einmal in dem Stolz über die Errettung der kleinen Beatrice vom Tode findet (»Vieles gelang mir! Viel auch tat das Glück! / Nicht Kleines war es ... / ... ins Herz zurückzudrängen / Den Trieb des Bluts« 2076ff.) und ferner in dem stolzen Bewußtsein »gehandelt« zu haben, als sie durch einen Boten vom Einsiedler auf dem Ätna höhere Weisung erbittet, ihre verschwundene Tochter wiederzufinden (2094 bis 2112). Es ist daher nicht überraschend, daß sie in der vorletzten Szene des Dramas dem zum Selbstmord entschlossenen Cesar als abschließendes, krönendes Argument entgegenhält:

> Laß deine Mutter nicht
> Freundlos im Land der Fremdlinge zurück,
> Rohherziger Verhöhnung preisgegeben,
> Weil sie der Söhne Kraft nicht mehr beschützt. (2758ff.)

Und so endet auch in der Schlußszene ihr dritter und letzter Aufruf an Beatrice, gemeinsam mit ihr Cesar im Leben zurückzuhalten, – Isabellas letzte Worte im Drama überhaupt – charakteristischerweise mit einem Pronomen der ersten Person und dem Motiv der Selbstsucht, das von Anfang an mit ihrer Person verknüpft ist: »Fleh' ihn – dich oder niemand wird er hören – / Daß er den Stab nicht raube dir und mir« (2795f.).

Isabella ist also alles andere als der – nach Benno von Wiese – »schuldlos vom Schicksal geschlagene Mensch«[15]) oder eine im Sinn von Schillers früherem Aufsatz 'Über das Pathetische' mehr pathetische als tragische Gestalt. Um jedoch seine Interpretation des Dramas mit Schillers Idealismus im allgemeinen in Einklang zu bringen – und kurz zuvor hatte er erklärt: »So führt der Schillersche Schicksalsbegriff für sich allein genommen in eine götter- und gnadenlose Chaotik, in einen zum kunstvollen theatralischen Apparat gewordenen Pessimismus«[16]) – muß von Wiese Cesar zum Protagonisten der 'Braut von Messina' machen: »das von der Antike nur bildungsmäßig aufgenommene Schicksalsdrama (wandelt sich nun) in das durchaus moderne Schillersche Läuterungsdrama.«[17]) Damit folgt er einer alt-ehrwürdigen Tradition, die ihren logischen und krönenden Abschluß in Walther Rehms 'Schiller und das Barockdrama' findet[18]), verleiht aber Schillers tragischen Helden mehr sittliche Größe und Bewußtheit des Gewissens als dieser selbst, und geht vor allem an dem vorbei, was Hermann Gumbel als »die realistische Wendung des späten Schiller« erkannte[19]). Cesar gelangt

[15]) Benno von Wiese, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel (Hamburg 1948), I, 317.

[16]) Ibid. [17]) Op. cit., I, 31. [18]) DVjs., XIX (1941), 311–53.

[19]) JFDH, 1932/33, S. 131–61. Wie von Wiese, sieht auch Gumbel in der 'Braut von Messina' den Ausdruck eines tiefen Pessimismus. Obwohl er – wenn auch in modifizierter Form – die weitverbreitete Ansicht übernimmt, daß Cesar am Ende des Dramas zum Idealisten wird, besteht er doch darauf, daß auch an dieser Stelle der Tenor des Werkes »realistisch« bleibt und nicht positiv ist.

nämlich keineswegs zu vollkommener sittlicher Freiheit. Er ist nicht nur ein Fatalist – »Den alten Fluch des Hauses lös' ich sterbend auf, / Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks« (2644f.) –, sondern auch unerbittlich egozentrisch – »Zuerst den Todesgöttern zahl' ich meine Schuld, / Ein andrer Gott mag sorgen für die Lebenden« (2648f.). Aus Eifersucht auf seinen toten Bruder und die Beweise der Trauer für diesen, hält er hartnäckig an seinem Entschluß fest, nicht als Manuels Schuldner zu leben, auch dann noch, als er erreicht hat, daß Beatrices Tränen für ihn fließen, obwohl dies doch offenbar als Preis für ein Leben tätiger Reue gefordert worden war[20]). Die »realistische« Ambivalenz in der Motivierung von Cesars Selbstmord findet eine Entsprechung in der Ungewißheit des folgenden Chorliedes, mit dem das Drama ausklingt.

> Erschüttert steh' ich, weiß nicht, ob ich ihn
> Bejammern oder preisen soll sein Los.
> Dies Eine fühl' ich und erkenn' es klar:
> Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
> Der Übel größtes aber ist die Schuld. (2839ff.)

Der Chor bestätigt weder, daß Cesars Tod eine entsprechende Sühne für seine Schuld bedeutet, noch spricht er ihn von der Verantwortung für das Verbrechen frei, aus dem sein lebenzerstörendes Schuldgefühl entsteht.

Schuld ist also, gleichgültig wie entstanden und ob eingestanden oder nicht – und es ist bemerkenswert, daß Cesar sein Schuldgefühl mit der »Vergeblichkeit« des Mordes an Manuel begründet (»Ist sie wahrhaftig seine, meine Schwester, / So bin ich schuldig einer Greueltat, / Die keine Reu' und Büßung kann versöhnen!« – 2484ff.) – in der Psychologie der 'Braut von Messina' die Grundlage menschlicher Existenz[21]). Die äußeren Umstände dieser Schuld, einschließlich der Liebe zwischen Bruder und Schwester, sind nur sekundäre Erscheinungen, vielfach zusammengesetzt aus Vererbung (Charakter oder Temperament), Umwelt und Gelegenheit; alles Faktoren, die sich unter allgemeinen Begriffen, wie »Not«, »Geschick« und

---

[20]) Vgl. E. L. Stahl, Friedrich Schiller's Drama: Theory and Practice (Oxford 1954), S. 133: »Don Cesar's motives for committing suicide, like those of Posa for courting death, compound idealism with egotism: his resolve to kill himself is an emotional rather than a moral decision.«

[21]) Es ist aufschlußreich, daß im Drama Formen der »Schuld« durchwegs in der Bedeutung »Verantwortung, Anschuldigung, Schuld, Verbrechen« verwendet werden (Vgl. 397, 470, 489, 1101, 1785, 2219, 2485, 2510, 2522, 2548, 2843); das gilt parallel auch dann, wenn die Hauptbedeutung scheinbar konkret »Schulden« ist (vgl. 423–27 und 2646–49). – Andere Interpreten des Dramas haben darauf hingewiesen, daß darin 'vererbte' Charakterzüge mit 'Erbsünde' gleichzusetzen sind (z. B. Starr Willard Cutting, Concerning Schiller's Treatment of Fate and Dramatic Guilt in His Braut von Messina, MP, V (1907/08), 347–60).

»Zufall« zusammenfassen lassen. Während »Schuld« allein für alle Stufen der Verantwortung – und ironischerweise auch für das Versagen vor der Verantwortung – stehen kann, wird für »Schicksal« ein Dutzend verschiedener Begriffe synonym gebraucht, denen infolgedessen durch den jeweiligen Textzusammenhang primäre oder absolute Geltung genommen wird. Die 'Braut von Messina' als »ein tragisches Familiengemälde, bei dem das Schicksal selber zum tragischen Urphänomen geworden ist« (von Wiese, S. 315) oder als den poetischen Ausdruck einer vorübergehenden fatalistisch-pessimistischen Stimmung Schillers zu deuten, heißt sowohl die in diesem Drama enthaltene Definition des Schicksalbegriffes übergehen, als auch das Übereinstimmen dieser Definition mit der Schicksalsvorstellung in anderen Werken des reifen Schillers außer acht lassen. In ihnen wird immer wieder auf andere Weise die Warnung Illos an Wallenstein variiert: »O! du wirst auf die Sternenstunde warten, / Bis dir die irdische entflieht! Glaub' mir, / In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne« ('Die Piccolomini', 860ff.).

Da jedoch die beispielhafte Aufzählung dieser Variationen in den Abhandlungen über Schillers Idealismus[22]) schon längst zur kanonischen Methode gehört, und da unter ihnen nur die, welche sich in der 'Braut von Messina' finden, für die Frage nach inneren Zusammenhängen oder Widersprüchen relevant sind, können wir auf ausführliche Beispiele aus Schillers anderen Werken verzichten. Für die folgende Untersuchung sind jedoch zwei Stellen besonders aufschlußreich. Die erste findet sich in 'Maria Stuart'; als Elisabeth sich anschickt, Mortimer für die Ermordung Marias zu gewinnen, beginnt sie: »Auf eine große Bahn ruft Euch das Schicksal, / Ich prophezei' es Euch und mein Orakel / Kann ich zu Eurem Glücke selbst vollziehen« (1577ff.), – mit anderen Worten, Schicksal und Orakel stehen hier für allzu menschliches Wollen und Planen. Die zweite Stelle stammt aus Schillers letztem größerem Beitrag zur Theorie der Tragödie, dem Aufsatz 'Über das Erhabene' (1801), und ist wichtig, weil hier eine Typologie des Fatalismus gegeben und in der gewichtigen Verwendung des Begriffs »dämonischer Freiheit« sowohl die ethischen als auch die ästhetischen Prämissen der 'Braut von Messina' gleichsam in einen Satz zusammengerafft werden.

»Solange der Mensch bloß Sklave der physischen Notwendigkeit war, aus dem engen Kreis der Bedürfnisse noch keinen Ausgang gefunden hatte, und die hohe dämonische Freiheit in seiner Brust noch nicht ahnete, so konnte ihn die unfaßbare Natur nur an die Schranken seiner Vorstellungskraft und die verderbende Natur nur an seine physische Ohnmacht erinnern.« (Par. 18.)

---

[22]) Unmittelbar relevantes Beweismaterial für die Erörterung dieser Fragen gibt P. A. Claassen, The Fate–Question in the Dramas and Dramatical Concepts of Schiller in Contrast to the Real So-Called Fate-Dramas (Diss., Chicago 1910). Weniger brauchbar ist Werner Psaar, Schicksalsbegriff und Tragik bei Schiller und Kleist (Diss., Berlin 1940).

Die Antithese von »Notwendigkeit« und »Freiheit« findet sich, wie wir gesehen haben, schon in der ersten Zeile des Dramas: »Der Not gehorchend, nicht dem eignen Trieb«, eine Vorwegnahme des sich rasch entfaltenden Themas von Schuld und Verantwortung. Noch ehe der Schicksalsbegriff wieder auftaucht, kommt ein kurzer Hinweis Isabellas auf die »verschwiegenen / Gemächer meines Frauensaals« (3 f.) – aus »Verschwiegenheit« entspringt im Ablauf der dramatischen Handlung eindeutig das meiste Unheil![23]) – und erst dann erklärt sie: »unerbittlich, allgewaltig treibt / Des Augenblicks Gebieterstimme mich / An das entwohnte Licht der Welt hervor« (10 ff.). Vorläufig ist jedoch »Allgewalt« kaum mehr als eine Umschreibung für die augenblickliche, politische Notlage, und erst als Isabella die Feindschaft zwischen ihren Söhnen aus »unbekannt verhängnisvollem Samen« (24) zu deuten versucht, wird auf Schicksal im allgemeinen Sinne angespielt. Aber auch an dieser Stelle ist »verhängnisvoll« kaum mehr als ein Synonym für »unglücklich«. Es zeigt eher die Unfähigkeit einer dramatischen Figur, die »hohe dämonische Freiheit in ihrer Brust« zu erkennen, als daß es eine objektive Aussage über das Wesen der Dinge enthält. Ja, beim Abschluß dieser ersten großen Rede, die in vieler Beziehung den Hintergrund für die dramatische Handlung schafft, wird »Not« ausdrücklich auf »die öffentliche Not« (77) eingeschränkt und mit dem Streit zwischen Cesar und Manuel identifiziert (»Den rohen Ausbruch ihres wilden Triebs« – 42). »Not« und »eigner Trieb«, die anfangs antithetisch gegenübergestellt schienen, sind rasch – und unheilverkündend – gleichgesetzt worden.

Den ersten eindeutigen Hinweis auf eine absolute Notwendigkeit gibt vielleicht der Chor mit den Versen: »Wenn sich die Fürsten befehden, / Müssen die Diener sich morden und töten, / Das ist die Ordnung, so will es das Recht« (178 ff.). Das wird aber sofort relativiert (und in seiner stilistisch gegenläufigen, übernaiven, dramatischen Ironie aufgehoben) durch die unmittelbar folgenden Wunschbilder eines von Friede und Ordnung beherrschten Sizilien (190 ff.). Mit den Mitteln des Dramas formuliert Schiller hier noch einmal den ersten Satz aus der Abhandlung 'Über das Erhabene': »'Kein Mensch muß müssen', ... dieses Wort ist in einem weiteren Umfange wahr, als man demselben vielleicht einräumen möchte.« Oder wie Isabella – mit bewußter rhetorischer Ironie – die Mahnung zur Versöhnung an ihre beiden Söhne schließt: »Ihr habt freie Macht! Gehorcht / Dem Dämon, der euch sinnlos wütend treibt ...« (444 f.). Hier ist »Dämon« offensichtlich gleichbedeutend mit »eigner Trieb«, obwohl die rasch versöhnten Brüder ebenso rasch die Verantwortung für ihren früheren Streit anderen zuschieben: »Wir waren die Verführten, die Betrogenen! / Das blinde Werkzeug fremder

[23]) Vgl. W. H. Carruth, Fate and Guilt in Schiller's 'Die Braut von Messina', PMLA, XVII (1902), 105–24. Carruth betrachtet das Drama jedoch als echte Schicksalstragödie.

Leidenschaft!« (494f.). Auch wenn Manuel erklärt, daß Beatrice am folgenden Tag ihm gehören wird, und daß »des Dämons Neid« (658) dann keine Macht mehr über ihn haben wird, trägt das Wort »Dämon« nicht die Nebenbedeutung einer feindlichen, äußeren Schicksalsmacht, und ist nur wenig mehr als eine attributive Modifizierung zu »Neid«, so daß dieser Ausspruch sinngemäß auch bedeuten kann: »Der Neid meines Bruders, der Verschwiegenheit notwendig gemacht hat, erübrigt sich jetzt.« Als Cesar dann Beatrice findet und ihr erklärt: »Daß ich fest sogleich den Zufall fasse / Und mich verwahre vor des Dämons Neide, / So red' ich dich vor diesen Zeugen allen / Als meine Gattin an« (1143ff.), ist die Rolle des Schicksals in der 'Braut von Messina' bereits völlig mit dem leidenschaftlichen Subjektivismus der handelnden Personen gleichgesetzt worden.

Eine Untersuchung der Bedeutungen, die den verschiedenen Bezeichnungen für »Schicksal« im ersten Drittel des Dramas zukommen, würde bestätigen, daß Geschick niemals eindeutig als eine objektive, höhere Macht definiert ist. »Los« gebraucht der Chor, wenn er von Manuels Liebesglück spricht (669), Beatrice, wenn sie die ihr von Menschen auferlegte Abgeschiedenheit ihres Lebens beschreibt (»ein strenges Los« – 1023), und ferner bezeichnet das Wort einfach ein Spiel (das Verlosen einer Sache – 1240). Als Synonym wird »Zufall« verwendet (»Zufall und blindes Los« – 973), und »Zufall« selbst wird in derselben Rede mit der natürlichen Kausalität gleichgesetzt:

> ...das Meer ist der Raum der Hoffnung
> Und der Zufälle launisch Reich...
> Wie der Wind mit Gedankenschnelle
> Läuft um die ganze Windesrose,
> Wechseln hier des Geschickes Lose,
> Dreht das Glück seine Kugel um. (929f., 933ff.)

Wie diese Verse zeigen, kann zwischen »Geschick«, »Glück« (Fortuna), »Zufall« oder »Los« nicht näher unterschieden werden, und in dem diesem Chorlied unmittelbar folgenden Monolog bittet Beatrice ihre unbekannte Mutter um Verzeihung, daß sie »eigenmächtig« ihr »Geschick erkoren« (1038). Auch das Wort »Schicksal« selbst wird zuerst in der Bedeutung »Zustand« und »Los« eingeführt. So berichtet Manuel über Beatrice: »Seit wenig Monden drohete der Greis (d. h. der treue Diego) / Mit einer nahen Ändrung ihres Schicksals« (765f.), und im folgenden wird es durchwegs zur Bezeichnung eines glücklichen oder unglücklichen Ereignisses, einer Kette von Ereignissen oder eines auf Grund dieser eingetretenen Zustands verwendet (vgl. 1226, 1549, 2106). So spricht z. B. Isabella, als sie sich fügen muß, daß ihre Söhne ihre Frauen selbst wählen, von einem personifizierten Schicksal (jetzt »das Verhängnis«, 1553); es ist eine »unregiersam stärkere Götterhand«, die handelnd ihres »Hauses Schicksal«

(1559f.) vollzieht. Erst als das Verschwinden Beatrices ihre Zuversichtlichkeit zerstört hat, spricht sie unzweideutig von einem »tückisch Wesen« und – eine ironisch ernüchternde Wendung – von »seines Neides Wut« (1798f.). Als schließlich »Schicksal« wirklich in der Bedeutung »Nemesis« gebraucht wird – »das Schicksal ist befriedigt« 2227 –, ist Isabella die Sprecherin, aber sogar dann bringt das folgende Chorlied die eindringliche Mahnung, daß das Gefühl der Hilflosigkeit dem Schicksal gegenüber subjektiv sein kann, eine Folge menschlichen Unvermögens, die »hohe dämonische Freiheit in seiner Brust« zu erkennen.

> Wenn die Wolken getürmt den Himmel schwärzen,
> Wenn dumpftosend der Donner hallt,
> Da, da fühlen sich alle Herzen
> In des furchtbaren Schicksals Gewalt. (2298ff.)

Schiller ist also durchaus nicht inkonsequent, wenn er einerseits den Chor kategorisch erklären läßt: »Noch niemand entfloh dem verhängten Geschick« (2490), und Cesar auf der anderen Seite versichert: »Der freie Tod nur bricht die Kette des Geschicks« (2645). Beide Aussagen sind der Ausdruck eines unvollkommenen Wissens um die sittliche Freiheit des Menschen.

III

Liest man die 'Braut von Messina' mit der vorgefaßten Meinung, daß hier versucht wird, eine moderne Entsprechung zu einer hypothetischen griechischen Schicksalstragödie zu schaffen, so übersieht man zwangsläufig, daß dem Schicksalsbegriff in diesem Stück nur eine begrenzte Geltung zukommt. Schillers Tragödie erscheint dann als ein »strange hybrid product... at war with his idealistic optimism which rejected the notion of fatalism«[24]). Unter diesem Aspekt wurde in der Forschung immer wieder kritisiert, daß die Orakel, in denen ja die Erklärung für die dramatische Grundkonstellation liegt, erst sehr spät eingeführt und gedeutet werden, und auch ihre Doppeldeutigkeit und in gewisser Beziehung sogar Widersprüchlichkeit hat vielfach Verwirrung gestiftet. Daß die Funktion der Orakel in der 'Braut von Messina' nicht unbedingt in Schillers Vorstellung von »griechischer Manier« gehört, ließe sich damit beweisen, daß sie in den 'Maltesern', denen dieses Stichwort zugeordnet wird (Brief an Körner vom 20. August 1788), keine Rolle spielen. Ihre verhältnismäßig späte Einfügung in den Ablauf der Handlung (1302ff.) läßt sich aus der künstlerischen Notwendigkeit erklären, erst ein festes gedankliches System zu entwickeln, innerhalb dessen dann das aktive Eingreifen einer höheren, transzendenten Macht in mensch-

[24]) E. M. Butler, The Tyranny of Greece over Germany (Boston 1958), S. 193.

liche Verhältnisse so weit reduziert wird, daß auch die Träume und ihre orakelhafte Auslegung eher subjektiv als objektiv aufgefaßt werden müssen.

Auf den subjektiven Charakter und die bildhaft »dichterische« Qualität eines jeglichen Traums wird wirkungsvoll an sechs verschiedenen Stellen hingewiesen, noch ehe Isabella gesteht, daß Beatrice lebt. So kommentiert der Chor Manuels zerstreute Schweigsamkeit: »Versunken in dich selber stehst du da, / Gleich einem Träumenden« (597f.). Manuel beschreibt seine erste Begegnung mit Beatrice aus der Erinnerung: »Wie ein Traumbild liegt es hinter mir / Aus früher Kindheit dämmerhellen Tagen« (710f.); von Aphrodite sagt der Chor: »In das Gemeine und Traurigwahre / Webt sie die Bilder des goldenen Traums« (900f.); Beatrice erinnert sich einer Begegnung mit ihrer Mutter, »Doch wie ein Traum ging mir das Bild verloren« (1027); und Cesar gesteht Beatrice seine Liebe mit den Worten: »Wachend, träumend / Warst du des Herzens einziges Gefühl« (1116f.). Traum ist also Gleichnis und Bild, Teil einer Welt der Personifikationen und Hyperbeln; er vermag einen Abglanz der Vollkommenheit oder auch nur ein trübes, verzerrtes Bild der Wirklichkeit zu geben. Und so erscheinen die Träume, wenn sie in der Erzählung Isabellas eingefügt werden, nicht als göttliches Omen, sondern nur als Projektionen schuldbeladener Seelen. Zwar spricht Beatrice von der Ermordung Manuels durch Cesar als von einem »Traum« (2229f.), erkennt aber rasch: »Mich hat kein Traum getäuscht« (2250), und Isabella wird bald darauf der Ausruf abgezwungen: »Lernt die Lügen kennen, / Womit die Träume uns, die Seher täuschen« (2333f.).

Daß in der 'Braut von Messina' zwei Träume (der Isabellas und der ihres Gemahls) verwendet, und nicht einem Traum zwei verschiedene Deutungen gegeben werden, hat man als 'unklassisch' oder doch zumindest als 'hyperklassisch' verurteilt. In seiner Untersuchung über die beiden Träume sucht Wilhelm Wiget[25]) Isabellas Traum als einen späteren Zusatz, angeregt durch das Beispiel der beiden Orakel in A. W. Schlegels 'Ion' (wo auch der Vater die eindeutigere Prophezeiung erhält), zu beweisen. Er begründet dies unter anderem damit, daß Schiller unmöglich dem heidnischen (und nicht dem christlichen) Wahrsager die richtige Deutung habe überlassen können – obwohl im Drama keine historische Religion vorgezogen wird, und der Verfasser des Vorworts eindeutig über den Bekenntnissen stand! Isabella, so argumentiert Wiget ferner, hätte auch ohne Traum und Orakelspruch – allein aus mütterlicher Liebe als ausreichende Motivierung – versucht, das Leben ihrer Tochter zu retten, aber Schiller brauchte das klassische Motiv des großen Fluchs – wie bei Jocaste (s. Ende des vorigen Absatzes) – und fügte deshalb eine Prophezeiung ein, die anscheinend nicht in Erfüllung geht. Diese Be-

[25]) Die Träume in Schillers Braut von Messina, Dichtung und Forschung: Festschrift für Emil Ermatinger (Frauenfeld 1933), S. 63–73. Wigets Argumente werden weitgehend von Prader akzeptiert.

weisführung ist zwar sehr geistreich, läßt aber völlig außer acht, daß Isabella der ganzen Anlage ihres Charakters nach nicht in »hoher dämonischer Freiheit« handelt; und ferner wird ja gerade durch die Ambivalenz, die ihren Traum von dem ihres Gemahls unterscheidet, nachdrücklich betont, daß Träume nicht unbedingt die Wahrheit offenbaren, und daß kein Orakel, kein magischer Gebrauch der Religion frei ist vom Fluche der Subjektivität. Träume und Prophezeiungen sind bestenfalls nur von wirklichen Tatbeständen abgezogen; schon früher läßt Schiller den Chor erklären:

> ...zu tief schon hat der Haß gefressen
> Und zu schwere Taten sind geschehn,
> Die sich nie vergeben und vergessen;
> Noch hab' ich das Ende nicht gesehn
> Und mich schrecken ahnungsvolle Träume!
> Nicht Wahrsagung reden soll mein Mund;
> Aber sehr mißfällt mir dies Geheime,
> Dieser Ehe segenloser Bund... (948ff.)

Und obgleich spätere Ereignisse das Gegenteil zu beweisen scheinen, spricht Isabella, gemessen an den Kategorien, die uns der Text der 'Braut von Messina' an die Hand gibt, doch nur »Wahrheit«, wenn sie sagt: »Die Kunst der Seher ist ein eitles Nichts«, denn auf übernatürlichem Wege läßt sich »Nichts Wahres ... von der Zukunft wissen« (2372, 2374). Auch der Begriff »Zauber« ist, ebenso wie »Traum«, schon eindeutig festgelegt, ehe Schiller – nach berechtigtem Zögern – den Bericht Isabellas über die beiden Träume und deren Auslegung einfügt. So sagt der Chor, dem es nicht gelungen ist, Manuels Geliebte ausfindig zu machen: »Keine Spur hat uns dein Glück verraten, / So daß ich bald mich überreden möchte, / Es hülle sie ein Zaubermantel ein« (mit anderen Worten ausgedrückt heißt das: »Es scheint unmöglich, daß wir nichts von ihr erfahren haben«), worauf Manuel schnell erwidert: »Den Zauber lös' ich auf...« (675ff.). Als er Beatrice seine Liebe gesteht, verwendet auch Cesar das Wort »Zauber«: »Nachgezogen mit allmächt'gen Zaubers Banden / Hast du mein Herz mit allen seinen Kräften« (1130f.). Wie hier, hat das Wort ungefähr die gleiche übertragene Bedeutung auch in allen der Traumerzählung Isabellas folgenden Stellen (vgl. 1531, 1536, 2779).

Mit »Zauber« verhält es sich wie mit den Träumen, er gehört in den Bereich der Metaphorik, und es ist also einigermaßen verwunderlich, daß Schiller auch nur ein übernatürliches Element in der 'Braut von Messina' einführt. Aber wenn man nicht einräumen will, daß er an übersinnliche Wahrnehmung glaubte, muß man den Bericht von der Zerstörung der Einsiedlerhütte auf dem Ätna als »romantischen Effekt« betrachten, vergleichbar denen, die er mit beachtlichem theatralischem Erfolg in der 'Jungfrau von Orleans' ausgespielt hatte. Im Unterschied zu ähnlichen Effekten in der »romantischen Tragödie« ist jedoch der Bericht in der 'Braut von Messina'

nur ein Ornament und wird erst dann eingeführt, wenn er das festgefügte Wertesystem der Tragödie nicht mehr erschüttern kann. Unmittelbar nachdem er verkündet hat, Beatrice sei von Manuel wiedergefunden, läßt der Einsiedler seine Hütte in Flammen aufgehen; weil aber in dieser Handlung ein ganz gleich auf welche Art und Weise erlangtes Wissen um etwas bereits Geschehenes zum Ausdruck kommt, – die Ermordung Manuels, wie wir wissen – wirkt sie orakelhaft, ohne prophetisch zu sein, und so ordnet sie sich der Struktur des Ganzen harmonisch ein. Ihre eigentliche Bedeutung liegt weniger in der Information, die durch die Handlung ohnehin bald eindeutig gegeben wird, sondern vielmehr in der Reaktion Isabellas: »In neuer Zweifel wogende Bewegung / ... Stürzt mich das Widersprechende zurück« (2143, 2145).

In der Widersprüchlichkeit der Träume, der Orakel und des Orakelhaften manifestiert sich in dichterischer Form auch nach außen hin die innere Verwirrung, der Mangel an sittlicher Freiheit, die als eigentlicher Fluch auf den dramatischen Gestalten lasten. Kein anderer Fluch besitzt irgendeine Kraft. Im Augenblick der Versöhnung mit Cesar erklärt Manuel: »Es ist der Fluch der Hohen, daß die Niedern / Sich ihres offnen Ohrs bemächtigen«, und sein Bruder erwidert mit einer unbewußten ironischen Anspielung auf das Thema der Verantwortung: »So ist's, die Diener tragen alle Schuld!« (487f.) Der Chor kann dabei die Feindseligkeit zwischen den beiden Brüdern durch den väterlichen Fluch erklären, der auf ihrer Mutter Isabella lastet, und glaubt, daß dieser Haß wieder hervorbrechen wird, damit die Forderung der Nemesis erfüllt wird (964–976). Isabella selbst fragt, nachdem Beatrice verschwunden ist: »Wann endlich wird der alte Fluch sich lösen, / Der über diesem Hause lastend ruht?« (1696f.). Doch nach der Verfluchung von Manuels Mörder wird sie ihre Worte widerrufen (2676ff.) und – was noch wichtiger ist – mit Nachdruck erklären, daß Verbrechen durch Buße gesühnt werden kann (2713ff.). Wenn auch Beatrice sich vergeblich erbietet, mit ihrem Leben den Fluch, »der dieses Haus verfolgt«, (2801) zu lösen, so widerlegt Cesar selbst nie ausdrücklich diese Aussage seiner Mutter, und daher kann auch sein Selbstmord – unbefriedigend motiviert als Sühnehandlung – nicht als das Wirken einer höheren Macht aufgefaßt werden. Der Ausspruch Octavios in den 'Piccolomini', »Das eben ist der Fluch der bösen Tat, / Daß sie fortzeugend, immer Böses muß gebären« (2452f.), besitzt auch für die 'Braut von Messina' Gültigkeit. Hier sind – genau wie in der Wallenstein-Trilogie und Schillers anderen späten Dramen – tragische Schuld und tragisches Schicksal nicht einfach gleichmäßig gegeneinander ausgewogen, obwohl dieses Drama, infolge der geringeren Selbstkenntnis der einzelnen Gestalten, stärker pessimistisch – oder sollte man sagen, griechisch-tragisch? – als die unmittelbar vorhergehenden gestimmt ist. Das Eingreifen des Zufalls in den Ablauf der Handlung mag zwar willkürlich und

unrealistisch erscheinen, doch wird dies mehr als aufgewogen durch die neue Objektivität der Charaktergestaltung, die dadurch ermöglicht wird. In dieser Beziehung bedeutet die 'Braut von Messina' eine entscheidende Phase in der »realistischen Wendung des späten Schiller«, auf die Gumbel hinweist.

Schillers »Realismus« muß jedoch als logische Folge seiner anti-naturalistischen, klassischen Ästhetik und Metaphysik verstanden werden, nicht als Vorwegnahme von Entwicklungstendenzen des späteren 19. Jahrhunderts (obwohl sich vielleicht gute Gründe für die Betrachtungsweise französischer Literaturhistoriker anführen ließen, für die *classicisme* und *réalisme* eine geradlinige Entwicklung darstellt, welche der *romanticisme* unterbricht). Die 'Braut von Messina' enthält implicite eine ideale Vorstellung des Weltganzen als Ordnung, die mehr dem Gesetz, als dem Zufall unterworfen ist, und die sich von den »unwahrscheinlichen« Elementen abhebt, ohne durch sie aufgehoben zu werden. In der dramatischen Handlung wird dies durch die Rolle, welche die Prophezeiung spielt, ironisch hervorgehoben und noch unterstrichen durch das wachsende Gefühl von Machtlosigkeit und Fatalismus, das die dramatischen Personen, seien sie nun als einzelne oder als Chor in das Geschehen verwickelt, zum Ausdruck bringen. Sieht man die absolute Geltung, die dem Begriff »Verantwortung« zukommt und die begrenzte, welche dem Schicksalsbegriff eingeräumt wird, so läßt sich eine Interpretation, die das Hauptanliegen der Tragödie in der Auseinandersetzung von Determinismus und freier Willensentscheidung sieht, nicht rechtfertigen. Schiller selbst gesteht, daß ihm Sophokles ein ideales Vorbild war, und im Zusammenhang damit ist recht aufschlußreich, daß – nach den eingehenden Untersuchungen von H. D. F. Kitto – auch die menschlichen Gestalten der sophokleischen Dramen keine Marionetten sind, und daß die göttlichen Mächte, welche im 'Ödipus Rex' und in den anderen Tragödien den Gang der Ereignisse bestimmen, »eher immanente, als transzendente« Symbole der kosmischen Ordnung darstellen, nicht dessen »was sein soll«, sondern dessen »was ist«[26]).

Für Schiller jedoch gibt es die Götter als Repräsentanten einer kosmischen Ordnung nicht. So schreibt er im Vorwort zur 'Braut von Messina': »Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen,... die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt«, aber dann fährt er mit echter neuklassischer Begeisterung fort:

»Der Dichter muß die Paläste wieder auftun, ... er muß die Götter wieder aufstellen, er muß alles Unmittelbare wieder herstellen und alles künstliches Machwerk an dem Menschen und um denselben, das die Erscheinung seiner inneren Natur und seines ursprünglichen Charakters hindert... abwerfen und von allen äußeren Umgebungen desselben nichts aufnehmen, als was die höchste der Formen, die menschliche, sichtbar macht.«

[26]) Sophocles: Dramatist and Philosopher (London 1958), S. 44 u. 46.

Aus diesen Sätzen könnte man fast schließen, Schillers Götter seien einfach Menschen, Geschöpfe einer chaotischen inneren Widersprüchlichkeit, als deren Repräsentanten in der Tragödie der Chor, Isabella, Cesar und andere auftreten. Im Drama selbst aber erscheint das Göttliche in einer ganz anderen Gestalt; natürlich nicht als pedantische Nachbildung der griechischen Götter, sondern in so konkreter »Unmittelbarkeit«, daß es einer Zeit, deren Götter »in der Brust des Menschen« wohnen, sehr viel 'wirklicher' erscheinen müßte, als selbst die jüdisch-christliche Gottheit, welche in der 'Jungfrau von Orleans' schon fast zu offenkundig eine schwere sittliche Prüfung symbolisiert.

An der Bahre Manuels stellt der Chor die Frage: »Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe, / Die der Mensch, der vergängliche, baut?« (1962f.) und in den folgenden Versen, die anfangs noch vielfach an das Alte Testament anklingen, schwingt kein »Pathos des Erhabenen«, sondern nur das Pathos einer existenziellen, menschlichen Machtlosigkeit, herbeigeführt durch Kräfte, die sich menschlicher Beherrschung entziehen. Manuels Tod zeigt symbolhaft die absolute Grenze menschlicher Freiheit, während seine Ermordung aus dem Mißbrauch dieser Freiheit durch Cesar folgt, aus einem tragischen Versagen vor den Kräften, die wirklich in den Bereich der »dämonischen Freiheit« des Menschen fallen. Aber wenig später verkündet der Chor, daß die Furien dieses Verbrechen rächen werden, und dann folgen die Verse:

> Leicht verschwindet der Taten Spur
> Von der sonnenbeleuchteten Erde...–
> Aber nichts ist verloren und verschwunden...–
> Die Zeit ist eine blühende Flur,
> Ein großes Lebendiges ist die Natur
> Und alles ist Frucht und alles ist Samen.
> Wehe, wehe dem Mörder, wehe,
> Der sich gesät die tödliche Saat! (1995f., 1998, 2001ff.)

Die Furien erscheinen Cesar weder als Gestalten noch als Wahnvorstellung, und sein Selbstmord ist, wie wir gesehen haben, eher durch Anmaßung und Trauer (daher: »Ich kann / Nicht leben, Mutter, mit gebrochnem Herzen«, 2727f.), als durch quälende Reue über seine Tat motiviert, wofür die Furien ja die konventionelle Ausdrucksform sind. Aber das Bild der Natur als eine in sich zusammenhängenden, sinnvollen Ordnung, vom Chor blitzartig und visionär geschaut, macht trotz des anthropomorphen Zusammenhangs wirkungsvoll den wahren Ort der Götter sichtbar.

Daß die Götter nicht in einer transzendenten Macht, wie etwa der Nemesis, zusammengefaßt werden, ist in diesem Stadium der Handlung bereits deutlich geworden. Daß sie auch mit den Gottheiten Griechenlands, des Christentums und des Islam nicht identifiziert werden dürfen, wird sowohl durch die bis dahin offensichtlich völlig willkürliche Verwendung dieser

einander entgegengesetzten theologischen Systeme bewiesen, als auch thematisch durch einzelne Episoden – wenn Cesar etwa einen Mönch, der sich erboten hatte, Manuel zu ermorden, bestraft (480f.), oder Isabella von den sich widersprechenden Orakeln berichtet, deren eines sich zu diesem Zeitpunkt als grausam doppeldeutig erwiesen hat. Isabella spricht in ihrem großen Fluch nur die Wahrheit aus, wenn sie gesteht: »So unmöglich ist's, / Die Götter, die hochwohnenden (Sperrung von mir), zu treffen, / Als in den Mond mit einem Pfeil zu schießen« (2386f.) und wenn sie den Omina und der Astrologie jede Relevanz für das Wissen um die Zukunft abspricht. Es ist jedoch Blasphemie, daß sie hinzufügt: »Nicht Sinn ist in dem Buche der Natur« (2393), denn die Natur ist schon lang als Sinnbild der kosmischen Ordnung und des menschlichen und sittlichen Gesetzes eingeführt und bestätigt. Das heißt jedoch nicht, wie Benno von Wiese andeutet, daß allein der Chor »den Ausblick über das tragische Geschehen hinaus in eine ewige und göttliche Ordnung der Natur (öffnet), die als geistige Idee einer vom Menschen noch nicht gestörten Einheit hinter dem menschlichen Verhängnis von Schuld und Schicksal aufgerichtet bleibt«; infolge seiner begrenzten Erkenntnisfähigkeit kann der Chor ebensowenig wie irgendeine andere Gestalt des Dramas zum »Träger der Theodizee in einer dem Tragischen preisgegebenen Welt« werden[27]). Ebensowenig darf man mit von Wiese[28]) Isabellas Ausspruch, »Nur die Natur ist redlich! Sie allein / Liegt an dem ew'gen Ankergrunde fest« (361), wörtlich nehmen, denn ihre Worte erhalten aus dem Textzusammenhang eine negative Färbung: sie ermahnt ihre Söhne, durch die Bande des Blutes vereint zu sein gegen eine »falsch gesinnte« Welt, für die als Grundsatz gilt: »Es liebt ein jeder nur / Sich selbst« (357f.).

Die Natur ist also weder ein einfaches, vor-Kantisches Symbol für die Gottheit, noch offenbart sich Gott unmittelbar in ihr. (»Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt.«) In ihrer Eingangsrede vor den Ältesten von Messina sagt Isabella: »Die Bruderfehde / Löst' alle heil'gen Bande der Natur« (53f.), aber zu diesem Zeitpunkt bedeutet die Familie, auf deren Bande hier angespielt wird, eher gesellschaftliche Institution als Gemeinschaft von Blutsverwandten – daher auch die unmittelbar folgende Abwandlung in »Des Staates Bande sahet ihr zerreißen« (58, vgl. auch Beatrices »Zerreissen hab ich alle frühern Bande«, 1003). Wenn der Chor, der seinen Herren blind ergeben ist, der Natur im folgenden sittliche Eigenschaften zuschreibt – »die Natur...ist ewig gerecht« (230) – so hat dies nur wenig zu bedeuten; und auch wenn Diego Beatrices verhängnisvollen Wunsch, der Leichenfeier eines Mannes beizuwohnen, von dem sie

---

[27]) Von Wiese, op. cit., I, 314f.
[28]) I, 321.

nicht weiß, daß er ihr Vater ist, als »die Stimme der Natur, die Macht des Blutes« (1663) bezeichnet, ist das nur ironisch zu verstehen. Als Ding und als Macht erfaßt, ist die Natur nur eine vorgegebene Existenzgröße, die dem »Sklaven physischer Notwendigkeit« entweder »unfaßbar« oder »verderbend« erscheinen muß. Wenn Isabella bis zum Tode ihres Gemahls und auch später noch »der Natur / Gewalt'ge Regung« (109f.) zurückdrängt, so kommt das einer Aufgabe sowohl ihrer menschlich-sittlichen, als auch ihrer mütterlichen Verantwortung gleich. Das spiegelt sich auch in ihren Worten, als sie nach der Versöhnung der Brüder zu hoffen wagt, daß diese Beatrice bald finden werden.

> Vieles gelang mir! Viel auch tat das Glück!
> Nichts Kleines war es, solche Heimlichkeit
> Verhüllt zu tragen diese langen Jahre,
> Den Mann zu täuschen, den umsichtigsten
> Der Menschen, und ins Herz zurückzudrängen
> Den Trieb des Bluts, der mächtig, wie des Feuers
> Verschloßner Gott, aus seinen Banden strebte! (2076ff.)

Als Idee erfaßt, ist Natur Ordnung, Plan, innere Beziehung und Verwandtschaft, und genau das wird durch das Wort »Bande« bezeichnet. Aber der Chor erkennt dies ebensowenig wie Isabella, denn in seinen umfangreichen, hymnischen Naturschilderungen (wie der sizilischen Landschaft – 190ff.) sieht er Ordnung nur in den friedlich idyllischen Seiten des Lebens verkörpert. »Wenn die Blätter fallen / In des Jahres Kreise, / Wenn zum Grabe wallen / Entnervte Greise, / Da gehorcht die Natur / Ruhig nur / Ihrem alten Gesetze.« (2282ff.) So verkündet der Chor, als Isabella und Beatrice vor Manuels verhülltem Leichnam stehen, nur um dann das Motiv des plötzlichen Todes in den (schon zitierten) Versen bildhaft zu fassen: »Wenn dumpftosend der Donner hallt, / Da, da fühlen sich alle Herzen / In des furchtbaren Schicksals Gewalt.« Auch das letzte große Chorlied des Dramas, beginnend mit den Versen, »Wohl dem! Selig muß ich ihn preisen, / Der in der Stille der ländlichen Flur, / Fern von des Lebens verworrenen Kreisen, / Kindlich liegt an der Brust der Natur« (2564ff.), kann nur als lyrisches Intermezzo verstanden werden, in dem vorübergehend eine nahezu biedermeierliche Stimmung zum Ausdruck kommt; eine gültige Aussage über Gott-Natur wird hier ebensowenig gegeben, wie in den Schlußzeilen ein Programm für 'Wilhelm Tell' (»Auf den Bergen ist Freiheit!...« – 2588ff.).

Isabella bezeichnet den Fluch, den sie auf Cesar herabruft, als einen, den »eine Mutter, unnatürlich wütend, / Wider des Herzens Stimme faßt« (2664f.). Aber diese »Unnatürlichkeit« beruht letztlich auf der ursprünglichen Voraussetzung – man muß daran erinnern, daß Isabella ja willkürlich angenommen hatte, Manuel sei bei der Befreiung seiner Schwester aus den Händen der Korsaren erschlagen worden –, daß die äußeren Umstände eines Geschehens unwichtig sind und transzendente Mächte, trotz den »heil'gen

Banden« der Natur, aktiv in menschliche Angelegenheiten eingreifen. Der »furchtbaren« und »unfaßbaren« Natur steht eine Natur gegenüber, die als ein Reich sinnvoll geordneter Bindungen erfaßt wird. Diese doppelte Erscheinungsform der Natur spiegelt in der 'Braut von Messina' durchgehend eine Landschaft wider, die kein wirklichkeitsgetreues, »atmosphärisches« Milieu darstellt – daher auch die ständigen Anspielungen auf vulkanisches Feuer und Lava, statt auf Erdbeben –, in der aber Sizilien als süditalienische Ebene, inmitten eines wilden Meeres und überragt von einem Berg Ätna, erscheint[29]). Die nicht-idyllischen Erscheinungsformen der Natur symbolisieren sicher, wie Petsch, Stahl und andere nachgewiesen haben, die zerstörerischen Kräfte menschlicher Leidenschaft. Sie bilden aber auch, wie wir gesehen haben, den äußeren Anlaß für ein primitives, unfreies Verhältnis zum Göttlichen, das sich begrifflich in ihnen verkörpert – dies zeigt beispielsweise die abergläubische Furcht, von der Isabellas Gemahl ergriffen ist, und die die Tragödie der Irrungen in Gang setzt[30]). (Man erinnere sich an den Brief Schillers an Goethe vom 2. Juli 1796: »Wie schön gedacht ist es, daß Sie das praktisch Ungeheure, das furchtbar Pathetische im Schicksal Mignons und des Harfenspielers von dem theoretisch Ungeheuern, von den Mißgeburten des Verstandes ableiten, so daß der reinen und gesunden Natur nichts dadurch aufgebürdet wird.«) Natur symbolisiert ferner überindividuelle, aber doch menschliche Kräfte, wie sie in der ständigen Drohung eines vulkanischen Ausbruchs der Bevölkerung von Messina gegen ihre fremden Herren zusammengefaßt sind – die »Not«, die Isabella von Anfang bis Ende bedrückt – und ferner in der ständig gegenwärtigen Gefährdung durch einen feindlichen Überfall von außen, vertreten durch die Korsaren (die Drohung des Meeres). Die sizilianischen Idyllen des Chores werden von Gefahren überschattet, die aus der Geschichte entstehen: »Einen Segen haben wir zu bewahren, / Der das Schwert nur des Fremdlings reizt« (220ff.). Als er sich nach der Versöhnung zwischen Cesar und Manuel vor die ungewohnte Aussicht auf Frieden gestellt sieht, kann er nicht umhin zu bemerken: »Aber der Krieg hat auch seine Ehre, / Der Beweger des Menschengeschicks« (879f.) und die positiveren Wagnisse des Seehandels in Erwägung zu ziehen (919ff.). Was der Chor nur unvollkommen begreift, was aber durch die Ironie des größeren Zusammenhangs deutlich wird, spricht Schiller selbst in der Abhandlung 'Über das Erhabene' (Par. 21) unmittelbar aus: »Die Welt, als historischer Gegenstand, ist im Grunde nichts anderes als der Konflikt der Naturkräfte untereinander selbst und mit der Freiheit des Menschen, und den Erfolg dieses Kampfes berichtet uns die Geschichte.«

[29]) Vgl. die einander ergänzenden Erörterungen von Umwelt und Landschaft in Robert Petsch, Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen (München 1905) und das Kapitel 'Necessity and Freedom' bei E. L Stahl (op. cit.).

[30]) Vgl. William Witte, Schiller (Oxford 1949), S. 183.

IV

Angesichts der Tatsache, daß allen bisher besprochenen Strukturelementen der 'Braut von Messina' eine nachweisbare funktionale Bedeutung zukommt, erscheint es einigermaßen befremdend, daß man immer noch in der Sprache dieses und anderer später Dramen wenig mehr als rhetorischen – d. h. leeren rhetorischen – Prunk sehen kann. In seiner sonst recht eindringenden Untersuchung 'Das Drama Friedrich Schillers' (1938) tut Gerhard Storz die beiden Orakel der Tragödie (die sich sogar in ihrer besonderen Widersprüchlichkeit, wie ich glaube, dem Plan des Ganzen einfügen) einfach ab, indem er sie als »bloße Stilelemente« bezeichnet. Fast der gleiche Vorwurf trifft die wiederholten Anspielungen auf Schicksalsformen, an die Schiller bekanntlich selbst nicht glaubte, obwohl sie, wie wir gesehen haben, zumindest für die von Schiller beabsichtigte Typencharakterisierung notwendig sind. In einer stärker naturalistisch bestimmten Form des Dramas würde Schillers Sprache freilich völlig aus dem Rahmen fallen; aber in der 'Braut von Messina', in der Wahrscheinlichkeit der Handlung nicht einmal angestrebt wird und die innere Konsequenz der einzelnen Charaktere wichtiger ist als psychologische Glaubwürdigkeit, fand Schiller die ideale dramatische Form für die volle Entfaltung seiner einzigartigen rhetorischen Begabung. Denn Tragödie bedeutet für ihn, zumindest seit dem 'Wallenstein', in viel stärkerem Maße Ideendrama und Auseinandersetzung zwischen entgegengesetzten Positionen, als das Ringen eines Charakters mit sich selbst oder mit anderen[31]). Sich verantwortlichem oder seiner Folgen bewußtem Handeln zu entziehen, ist schwerstes tragisches Vergehen. Daraus ergibt sich, daß die tragische Handlung entweder auf ein Minimum reduziert bleibt (die an das barocke Märtyrerdrama erinnernde am deutlichsten in 'Maria Stuart' erkennbare Grundform) oder aber durch Faktoren, die außerhalb der *dramatis personae* liegen, auf der Ebene des unmittelbaren Kausalzusammenhangs vorangetrieben wird (der marionettenhafte Effekt in der 'Jungfrau von Orleans' und der 'Braut von Messina')[32]).

Dieser strukturelle Dualismus des Schillerschen Spätwerks spiegelt sich nirgends so deutlich wider wie in der 'Braut von Messina'. Die Doppelbedeutung von »Natur«, die Ambivalenz von Schicksal, Träumen und

---

[31]) Vgl. Gerhard Fricke, Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers, JFDH 1930, S. 3–69, bes. S. 37.

[32]) Vgl. Fricke, op. cit., S. 46, und Paul Böckmann, Stilprobleme in Schillers Dramen, JFDH 1929, S. 3–20, der den »Spiel-Charakter der Handlung« in diesen beiden Dramen betont und ihn mit der Tradition des Aufklärungsdramas in Verbindung bringt (S. 17); als besonders lebendiges Beispiel führt er die vollkommene innere Wendung Burgunds gegenüber Johanna innerhalb von nur 100 Versen einer Szene an.

Orakeln, die dramatisch-ironische Verwendung des Begriffes »Schuld« durch Charaktere, die ohne jedes Verantwortungsgefühl sind, und eine lange Reihe von doppelsinnigen Anspielungen auf das Inzestmotiv – all das sind nur Teilaspekte. In einer der ersten wirklich besonnenen Stiluntersuchungen zu Schillers Werken weist Paul Böckmann vor allem darauf hin, daß Schiller Bezeichnungen liebt, die das Individuelle einer Sache eher verschleiern als hervortreten lassen, und daß er in aufeinanderfolgenden Überarbeitungen seiner Dramen sogar bewußt geläufige Ausdrücke durch ungeläufige ersetzt[33]). Dies ist eine Arbeitsweise, die bewußt auf Begrifflichkeit ausgerichtet ist, die aber in einem Drama, in dem es in erster Linie um Ideen geht, auch eine stilistische Funktion erfüllt. Aus ihr ergibt sich zwangsläufig, daß Charaktere als Typen – deutliche Beispiele hierfür sind Gessler in 'Wilhelm Tell' und in der 'Braut von Messina' vor allem Beatrice und Diego – und Landschaft als Symbol oder Metapher behandelt werden. Aber die Bildlichkeit in der 'Braut von Messina' enthält nicht nur Begriffliches, sie besitzt auch eine wichtige strukturelle Funktion. Hier dringt auf der Ebene der Sprache – nicht nur des Begrifflichen, wie bei »Schicksal« und »Schuld« – jene stufenweise Entfaltung einer komplexen, hintergründigen, dichterischen Welt wieder ein, die Schiller mit der Ablehnung der äußeren Wahrscheinlichkeit für Handlung und Charaktere scheinbar aufgegeben hatte. Indem durch sie ein unauffälliges Äquivalent für die in sonst keinem großen Drama fehlende Atmosphäre des »Unvorhergesehenen und doch Unvermeidlichen« geschaffen wird, bildet sie einerseits einen unaufdringlichen Ersatz für eine streng logische Handlungsführung, die man sonst bei eingehender Analyse vergeblich suchen würde; andererseits dient sie der Vordeutung auf zukünftiges Geschehen, so daß die rasende Folge von Ereignissen, aus denen sich die dramatische Handlung im ursprünglichen Sinn zusammensetzt, weniger überraschend und unglaubwürdig wirkt. Und da diese Bildlichkeit häufig in den Reden des Chors entfaltet wird, wenn sie auch nicht unbedingt zum ersten Mal auftaucht, können diese als »retardierende Momente« oder sogar als Unterbrechung des äußeren Handlungsverlaufs wirken, während das Geschehen auf der Ebene der Ideen und Bildlichkeit gleichzeitig in seiner langsameren und gleichmäßigeren Bewegung fortschreitet.

Was man als doppelschichtige Bildersprache (»images of duality«) bezeichnen könnte, findet sich so durchgehend in allen Teilen der 'Braut von Messina', daß wir bei einer näheren Betrachtung ihrer verschiedenen Formen vieles aus den vorangehenden Abschnitten dieser Untersuchung wiederholen müßten. Doch könnten sie deutlich zeigen, daß die lange Entfremdung zwischen Cesar und Manuel, die erste Voraussetzung der »aktuellen« Handlung (d. h. der Tragödie aus Mangel an Kommunikation), ebenso

[33]) Op. cit.

wichtig als Symbol innerer Zerrissenheit und fehlender »dämonischer Freiheit« ist. Hauptsächlich deswegen unterbleibt auch, meiner Meinung nach, jede rein äußerliche, naturalistische Motivierung des Bruderzwistes – er wäre, wie schon gesagt, aus dem Charakter der beiden Eltern und ihrer Erziehung der Knaben zu erklären, aber der Text besteht nicht darauf; darüber hinaus paßt eine solche Motivierung auch nicht zu der unglaubwürdigen Verkettung von Ereignissen, aus welcher sich die dramatische Handlung aufbaut. In dem Abschnitt ihrer Eingangsrede, der mit den Worten beginnt: »Nicht zweimal hat der Mond die Lichtgestalt / Erneut« (13ff.), erklärt Isabella, der Geist ihres Gemahls »lebt... / In einem tapfern Heldenpaare fort / Glorreicher Söhne... / ...doch mit ihnen wuchs / Aus unbekannt verhängnisvollem Samen / Auch ein unsel'ger Bruderhaß empor, / Der Kindheit frohe Einigkeit zerreißend«; nur in der kindlichen Liebe zu ihr »sind sie eins, / In allem andern trennt sie blut'ger Streit«; bei Lebzeiten ihres Gemahls jedoch, »unter eines Joches Eisenschwere / Bog er vereinend ihren starren Sinn«. Der Mangel an innerer Harmonie beim Vater, der später als tyrannisch, amoralisch und abergläubisch geschildert wird, erscheint in die äußere Wirklichkeit umgesetzt als Uneinigkeit zwischen seinen Söhnen; noch ehe wir von ihrem Streit erfahren, deutet sich ihre Entzweiung in der symbolischen Zerrissenheit der Tmesis an: »lebt im Heldenpaare fort glorreicher Söhne«. Selbst die Zeit wird zum Symbol des Dualismus, denn aus den zwei Monden in dieser Rede wird, »Drei Monde aber deckt den Vater schon / Das stille Grab« (1368f.), als die Zweiheit der Brüder, nachdem ihnen Isabella von ihrer Schwester erzählt hat, durch das Hinzukommen Beatrices potenziert erscheint.

Die wichtigsten Bildbereiche des Dramas stehen in enger Beziehung zur symbolischen Landschaft Siziliens, die, wie wir gesehen haben, recht willkürlich lokalisiert erscheint: ein von vulkanischen Ausbrüchen bedrohtes und von einem gefahrvollen Meer umgebenes Land, das nur die kühnsten Angreifer nicht abzuschrecken vermag. Bei seinen Lebzeiten, erzählt Isabella den Ältesten von Messina, habe ihr Gemahl nie den Streit seiner Söhne zu schlichten versucht: »Der Starke achtet es / Gering, die leise Quelle [des Hasses] zu verstopfen, / Weil er dem Strome [der zerstörerischen Folgen] mächtig wehren kann« (44ff.); nach seinem Tode »bricht der alte Groll / Gleichwie des Feuers eingepreßte Glut, / Zur offnen Flamme sich entzündend, los« (49ff.). Als sie ihren Söhnen entgegeneilen will, deren Nahen Hörnerklang erst auf der einen dann auf der anderen Seite der Bühne ankündigt, ruft sie aus: »Horch! ein Strom / Verworrner Stimmen wälzt sich brausend her – / Sie sind's!« (127ff.), während der Chor zwischen ihrem Abgang und der Rückkehr mit ihren Söhnen dieses Bild Siziliens – »eines glücklichen Landes« (212) – erstehen läßt: »Es läßt sich nicht sperren und schließen / Und des Meeres rings umgebende Welle, / Sie verrät uns dem

kühnen Korsaren, / Der die Küste verwegen durchkreuzt. / ... / Nicht, wo die goldene Ceres lacht / Und der friedliche Pan, der Flurenbehüter, / Wo das Eisen wächst in der Berge Schacht, / Da entspringen der Erde Gebieter« (216ff., 224ff.). Die gewaltsam zerstörerische Macht der Eroberer vergleicht der Chor »gewaltigen Wetterbächen« (242ff.), noch ehe Isabella zwischen ihren beiden Söhnen den Schauplatz wieder betritt, was ironisch vordeutend kommentiert wird: »Schön ist der Mutter / Liebliche Hoheit / Zwischen der Söhne feuriger Kraft« (262ff.).

Die Bedrohung durch Wasser oder Feuer, diese beiden gegensätzlichen Elemente, bezeichnet jeweils äußere oder innere Gefahren. So befürchtet Isabella, daß ihre Liebesbeweise die Flamme des Bruderhasses nur noch heftiger schüren (312ff.), und fragt, auf die Folgen dieses Streites weisend (mit bewußter Gleichgültigkeit gegenüber den Ursachen):

> Wer möchte noch das alte Bette finden
> Des Schwefelstroms, der glühend sich ergoß?
> Des unterird'schen Feuers schreckliche
> Geburt ist alles, eine Lavarinde
> Liegt aufgeschichtet über dem Gesunden,
> Und jeder Fußtritt wandelt auf Zerstörung. (398ff.)

Diese Bilder des Feuers tauchen vielfach abgewandelt immer wieder auf (vgl. 456f., 494, 539, 579f., 946f., 1029, 1093, 1270), bis in den Träumen Isabellas und ihres Gemahls ein symbolischer Höhepunkt erreicht ist. Die Lilie des zweiten Traumes »ward / Zur Flamme, die ..., / ... um sich wütend, schnell das ganze Haus / In ungeheurer Feuerflut verschlang« (1311ff.), während der erste, der nur Bilder aus der Tierwelt enthält, als Vorhersage der Geburt einer Tochter ausgelegt wird, »Die ... der Söhne streitende Gemüter / In heißer Liebesglut vereinen würde« (1350f.). Die Flammen des Hasses und der Liebe verschwinden von da ab nicht völlig aus dem Text des Dramas, aber sie begegnen weniger häufig (vgl. 1374f., 1464, 1755, 2133ff.) und werden teilweise ersetzt durch die Blumenbilder aus dem Traum des Vaters (vgl. 1407, 2058, 2441, 2789, und die Vorwegnahme in 1209f.). Ihre wichtigsten Aufgaben haben sie erfüllt, und vor allem den Träumen und Orakeln bei ihrer endgültigen Einführung eine ironische Transparenz gesichert.

Auch Wasser wird schon früh als ein Symbol der Gefahr verwendet. Man kann daher den Friedensschluß zwischen Cesar und Manuel kaum so optimistisch wie »Einer aus dem Chor« sehen: »Schön ist der Fried! Ein lieblicher Knabe / Liegt er gelagert am ruhigen Bach« (871ff.), und wenn ein zweiter Liebe und Schönheit mit der »gefälligen Tochter des Schaums« (899) identifiziert, deutet sich darin schon das Unheil an, das aus der Liebe der Brüder entstehen wird, besonders da er gleich darauf Meer und Unverantwortlichkeit gleichsetzt (919ff.). Unmittelbar nach diesen Reden des Chors

verwandelt sich die Szene in einen Garten, der die Aussicht auf das Meer öffnet; und Beatrice lauscht den fernen Geräuschen der Stadt – »ein rauschend Wehr« (989) – und des Meeres, »Ich höre fern das ungeheure Meer / An seine Ufer dumpferbrandend stoßen« (991f.), um bald einzugestehen: »Das Herz war ruhig, wie die Wiesenquelle, / ... / Ergriffen jetzt hat mich des Lebens Welle« (999, 1001). Einen Augenblick lang glaubt sie, die Stimme Manuels zu hören, aber es ist nur ihr eigenes Echo und »des Meeres dumpfes Brausen, / Das sich an den Ufern bricht« (1059ff.). Durch die sprachlichen Bilder wird also verdeutlicht, daß eine Bedrohung von außen naht, und wenn dann statt Manuel Cesar auftritt, ist das – wie überraschend es auch für Beatrice sein mag – doch kein *coup de théâtre*. Auch ihre 'unnatürliche' Schweigsamkeit während der ganzen Szene mit Cesar wirkt vom künstlerisch ästhetischen Standpunkt aus in keiner Weise befremdend, denn sie steht in einem jetzt schon fest begründeten, symbolisch-künstlichen Zusammenhang.

Cesars Liebesgeständnis ruft in rascher Folge zwei Responsionen des Chors hervor, deren erste in Segenswünschen für Beatrice besteht, deren zweite den Neid auf die Vorrechte der Fürsten zum Ausdruck bringt, besonders in den Versen:

> Mit dem Schwerte springt der Korsar an die Küste
> In dem nächtlich ergreifenden Überfall
> Männer führt er davon und Frauen
> Und ersättigt die wilde Begierde;
> Nur die schönste Gestalt darf er nicht berühren,
> Die ist des Königes Gut. (1248ff.)

Durch diese zweite Anspielung auf die Korsaren ist die oberflächliche Vermutung Diegos, Isabellas und der beiden Brüder – daß nämlich Beatrice von maurischen Seeräubern entführt worden sei, aber dennoch unversehrt wiedergefunden werden könne – innerhalb des allem naivem Naturalismus fernstehenden dramatischen Gefüges der 'Braut von Messina' ausreichend motiviert. Auch als Isabella, im Glauben an Vorherbestimmung und Schicksal, jetzt vor der Verschwiegenheit ihrer Söhne resigniert, faßt sie dies in ein homerisches Gleichnis, »Vom Berge stürzt der ungeheure Strom...« (1554ff.); was man sonst wirklich nur als Teil einer »series of ludicrous misunderstandings which outweighs the sins committed to such an extent that Isabella, Cesar, Manuel and Beatrice appear mentally defective rather than morally reprehensible«[34]) verstehen könnte, erhält so innerhalb des weitgespannten Zusammenhangs der Bilder nicht nur eine gewisse Glaubwürdigkeit auf der Ebene der Handlung, sondern auch dramatisch symbolische Aussagekraft in weiterem Sinne. Daß ein Piratenschiff in einer Bucht

---

[34]) E. M. Butler, op. cit., S. 197.

nahe bei Beatrices früherer Klosterheimat »vor des Orkanes Wut« (1595) Zuflucht gesucht haben sollte, paßt vollkommen in das beherrschende Landschaftsbild des Dramas. »Raub« als einzig mögliche Erklärung für Beatrices Verschwinden ist verschiedentlich eingehend vorbereitet; so in der Frage Isabellas an Cesar, »Wenn ich das Herz an seinem (d. h. Manuels) Anblick weide, / Ist's nicht ein Raub an dir?« (311f.); ferner wenn Manuel den Vorwurf des Chors, daß er bei der Entführung Beatrices aus dem Kloster »Raub ... an dem Göttlichen« begangen habe, mit den Worten zurückweist, »Nicht Raub ... / Durch kein Gelübde war das Herz gefesselt« (719, 736f.); und wenn der Chor, der Manuels Handlung weiterhin als »Klosterraub« bezeichnet, schließlich Vergangenes enthüllt und berichtet: »Auch ein Raub war's ... / Der des alten Fürsten ehliches Gemahl / In ein frevelnd Ehebett gerissen« (960ff.).

Konsequenter als in irgendeinem anderen Drama ersetzt Schiller in der 'Braut von Messina' ein System natürlicher Kausalität durch ein rhetorisches. Was auf der Ebene von Charakter und Handlung unerklärt oder unglaubwürdig bleibt, wird auf der thematischen Ebene des leitenden Prinzips und der Idee, der Leitmotive und Bilder, wo sich das metaphysische Drama des Widerstreits von ethischen und geistigen Werten vollzieht, umsichtig begründet und motiviert. Keine Gestalt in diesem Drama kann mit Wallensteins Selbsterkenntnis von sich behaupten, »mich verklagt der Doppelsinn des Lebens« ('Tod', 161), denn Schiller erreicht hier einen Grad von Objektivität, den er – wäre nicht sein Hang zum Predigen gewesen – mit Recht als einen Abschluß und Höhepunkt seines Suchens nach dem klassischen Ideal hätte betrachten können, als die engste Annäherung an das »Naive«, das er in Sophokles und Shakespeare gleichzeitig bewunderte, die für ihn, einen »sentimentalischen« Dichter möglich war. Was die Charaktere und der Chor nicht aussagen können, weil sie für die Motive ihres Handelns und für das Wesen der Weltordnung blind sind (auf der Ebene der dramatischen Handlung wird das durch ein fast willkürliches Versagen im Erfassen der handgreiflichen Wirklichkeit verdeutlicht), wird durch dramatische Ironie und andere rhetorische Mittel indirekt zum Ausdruck gebracht.

Die tragische Verwechslung von Schein und Sein – von Irrtum und Wahrheit, Subjektivem und Objektivem, Freiheit und Notwendigkeit – bestimmt sogar Syntax und Diktion des Dramas, das daher in allen seinen Teilen wie aus einem Guß wirkt. Wenn die neuklassizistischen Stilmittel – einschließlich der häufigen Verwendung konkret-anschaulicher Bilder, die man verschiedentlich als von den Griechen oder von Shakespeare inspiriert betrachtet hat – für die subjektiven, sentimentalischen *dramatis personae* einen »objektiven« oder »naiven« Rahmen schaffen und der Dialektik in Bildern und Vergleichen noch besonderen Nachdruck verleihen, so bringen sie doch in entscheidenden Momenten das Wesentliche dieser Dialektik auch un-

mittelbar zum Ausdruck. Einige Beispiele seien hier der schon erwähnten Konstruktion »lebt im Heldenpaare fort glorreicher Söhne« noch hinzugefügt: so der Gebrauch von »weil« in der archaischen Bedeutung von »während« in Konstruktionen, welche die eigentliche Bedeutung vorübergehend in der Schwebe lassen (z. B. in 34 im Gegensatz zu 46 und 110); die Vorwegnahme der Versöhnung der Brüder durch Isabella (98 – ganz anders dagegen Manuels Vorstellung von der Überraschung seiner Braut, wenn sie in ihr neues Heim eingeführt werden wird in 616f.); die Bezeichnung von Manuels Verlobung als »dieser Ehe segenloser Bund« (955) durch den Chor; ferner auch, daß Cesar Beatrice seine »Braut« nennt, obwohl sie seinen Antrag nicht angenommen hat (1170), und Beatrice Manuel als ihren »Gatten« begrüßt (1800). Weitere Beispiele sind der Ausspruch des Chores »Ein andres Antlitz, eh' sie geschehen, / Ein anderes zeigt die vollbrachte Tat« (2006f.); seine Bezeichnung Manuels als »den Begrabenen« (2629), welche nicht den Tatsachen entspricht; und schließlich Isabellas Erklärung, »Nicht tragen konnt' ich's, hier in müß'ger Ruh / Zu harren des Erfolgs« (2091), als sie den stolzen Anspruch erhebt, durch die Befragung eines Orakels in der Suche nach Beatrice nicht weniger getan zu haben als ihre Söhne. Das alles sind Prolepsen, in denen sich Wirkliches und Fiktives verwirrend mischt; sie zeigen, daß ein grundlegendes Strukturprinzip der 'Braut von Messina', nämlich die systematische Vorwegnahme zukünftigen Geschehens durch die Bildlichkeit, bis in den Bereich der Diktion und der rhetorischen Figuren reicht. In ähnlicher Weise spiegelt sich das Motiv des Dualismus oder der Zweischichtigkeit in Chiasmen wie »Verderblich diesem Land und ihnen selbst / Verderbenbringend war der Söhne Streit« (96f.) oder in dem verdoppelten Hendiadyoin »ihrer Nähe Kraft und Zug« (130). Für Schillers Verwendung rhetorischer Mittel, um die umfassendere symbolische Bedeutung seines Dramas immer wieder zu betonen, findet sich aber eine äußerst aufschlußreiche Stelle in einer der letzten Szenen, als Cesar, der immer noch auf den toten Manuel eifersüchtig ist, sein Gefühl von der Leere des Daseins ausspricht:

> Ein mächtiger Vermittler ist der Tod.
> Da löschen alle Zornesflammen aus,
> Der Haß versöhnt sich und das schöne Mitleid
> Neigt sich, ein weinend Schwesterbild, mit sanft
> Anschmiegender Umarmung auf die Urne. (2706ff.)

Hier an dieser Stelle, wo das Bild des Feuers und das etymologisch inhaltsschwere Verb »versöhnen« wieder auftauchen, wird das Wort »Schwester« nur noch als Attribut für ein rhetorisch personifiziertes Mitleid verwendet, so daß diejenige, die 'in Wirklichkeit' die Schwester Cesars und seines Bruders ist, am Ende ausdrücklich auf die symbolische Ebene hinaufgehoben wird, der alle Charaktere des Dramas ursprünglich angehören.

V

Infolge der vollkommenen Objektivität und der Übereinstimmung zwischen den verschiedenen Gestaltungsebenen, kann sich in der 'Braut von Messina' Schillers theoretisches Ideal einer »klassischen« Tragödie vollendet verwirklichen. Daß der Preis für diese Vollendung – Verzicht auf menschliche Anteilnahme als Folge der strengen Verbannung aller Wahrscheinlichkeit – zu hoch erschien, um noch einmal gezahlt zu werden, läßt sich aus seiner Rückkehr zu einem stilisierten Realismus in 'Wilhelm Tell' schließen; in diesem Drama freilich wird auch nicht versucht, tragisches Pathos zu vermitteln. Nur »negative« Charaktere darzustellen, die weder sich selbst, noch andere, noch die Weltordnung, in der sie leben, verstehen, konnte der konstruktiven Tendenz in Schillers Idealismus kaum genügen, ebensowenig wie die Verwendung einer »negativen« Handlung, in welcher die tragische Katastrophe daraus entsteht, daß in der analytischen und in der »aktuellen« Handlung die entscheidenden Gelegenheiten für unmittelbares Handeln und offenes Sich-Mitteilen versäumt werden. Es ist jedoch sicher falsch, mit Ilse Appelbaum von diesem Drama zu behaupten, Schiller »is *against* heroic greatness and vitality. Yet oddly enough we still do not know what he is *for*«, und zu schließen, daß es mit der Dissonanz eines unauflösbaren Gegensatzes von »Leben« (was nicht näher definiert wird) und »Schuld« endet[35]). In anderen Dramen mag Schillers Ironie lediglich ein Kunstgriff rhetorischer Steigerung sein, hier ist sie ein wesentliches Strukturelement im Gesamtaufbau der Tragödie, ein ständiger, nachdrücklicher Hinweis, daß über dieser aus Wahrheit und Irrtum gemischten Welt eine andere von positiven Werten beherrschte Ordnung steht. Daraus erwächst 'realistische' oder 'klassische' Objektivität, aber kein 'realistischer' Pessimismus, der vielleicht einer weniger ironischen Schilderung sittlich dekadenter Charaktere und ihrer historisch dekadenten Umwelt zugrunde liegen könnte.

Die Welt der 'Braut von Messina' ist so offenkundig symbolhaft, so offenkundig eine dichterische Konstruktion, daß die immer wieder gestellte Frage nach der Wahrscheinlichkeit der Handlung reichlich naiv anmutet. Daß keine Episode überflüssig ist, wird zwar allgemein zugegeben, daneben sollte man aber auch sehen, daß es – vor allem dank der dichten rhetorischen Fügung auf allen Ebenen – keine wirklichen Überraschungen gibt. Selbst in der reichen Vielfalt metrischer Formen, deren sich Schiller abwechselnd bedient, spiegelt sich die krankhafte Unordnung des Wertesystems dieser Tragödie; sie sind weder rein dekorativ variierende Elemente, noch »moderne« Entsprechungen zu griechischen Metren. Nur in einer einzigen Szene (2593 ff.) führt Schiller ein streng klassisches Versmaß, den jambischen Tri-

[35]) Goethe's 'Iphigenie' and Schiller's 'Braut von Messina', PEGS, N. S. XVII (1948), 43–73.

meter, ein, um die vorübergehende Gefaßtheit Cesars zu verdeutlichen. (In den letzten Zeilen der Szene wird jedoch dieses metrische Gleichmaß zerstört [2656ff.], als Cesar, nun wieder in innerm Kampf, abschließend seinen Entschluß zum Selbstmord begründet.) Wenn Schiller von diesem Werk glauben konnte, daß es die Wirkung der »reinen Tragödie« hervorbringe, dann nicht auf Grund von formalen Äußerlichkeiten, die von der griechischen Tragödie beeinflußt sind, sondern weil sein Gegenstand – um den Eingang seiner Skizze zu 'Agrippina' zu paraphrasieren – nicht durch »stoffartiges Interesse« verdunkelt wird und kaum »sentimentalisches Mitleid« hervorruft, zwei Faktoren, die der Erregung von »tragischer Furcht« und »tragischem Schrecken« entgegenwirken.

Wie schon Emil Staiger in seiner Untersuchung über Schillers 'Agrippina'[36]) darlegt, ist Schillers Begeisterung für 'Richard III.' und dessen »Schicksalsidee« nur eine logische Folge seiner (klassischen) Wendung gegen die Empfindsamkeit. Gerade dieses Ideal des Unsentimentalen erklärt natürlich auch, warum er mit 'Macbeth' so frei umgeht, und warum er für die 'Braut von Messina' eine ganze Familie unsympathischer Charaktere erfindet. Und da für Schiller sowohl Sophokles als auch Shakespeare das Ideal der »reinen Tragödie« verkörpern konnten, ist es nicht weiter verwunderlich – obwohl auch in eingehenden Spezialuntersuchungen über Schillers Abhängigkeit von Shakespeare, wie es scheint, nicht darauf hingewiesen wurde[37]) –, daß sich für diese Tragödie in 'Romeo und Julia' mehr Parallelen finden, als in irgendeinem der griechischen Dramen, die als Vorbild angeführt werden. Auch Shakespeare stellt »star cross'd lovers« und »death-mark'd love« vor den Hintergrund einer in zwei feindliche Lager gespaltenen Stadt; aus ihrem »ancient quarrel« und blindem Haß, deren Ursprung dunkel bleibt, entsteht letztlich die Tragödie. In beiden Dramen finden sich »hilfreiche« Mönche und verderbliche Heimlichkeit; in beiden spielt auch der Zufall eine entscheidende Rolle in der Herbeiführung der Katastrophe (der Brief, welcher Julias Scheintod erklären sollte, gelangt nicht in Romeos Hände). Die erzwungene Verlobung zwischen Julia und Paris entspricht nur ungefähr der Szene, in der Cesar die widerstrebende Beatrice als

---

[36]) Zu Schillers 'Agrippina', Trivium, VIII (1950), 249–75.

[37]) Zu den schon zitierten Untersuchungen vgl. noch Arthur Böhtlingk, Schiller und Shakespeare (Leipzig 1910). In seiner Untersuchung über die 'Braut von Messina' behauptet Böhtlingk, daß dieses Drama eine gräzisierende Schicksalstragödie ist, die durch den Widerspruch zwischen einer, am griechischen Drama gemessen, falschen Schicksalsidee und Schillers Verantwortungsethik verdorben wird. Nachdem er den Chor als »Beiwerk« und seine Verse als »Gequabbel« verdammt hat, gibt er jedoch zu, daß dieses Drama die größte »tragische Tiefe und Wucht« von allen den Räubern folgenden Dramen habe, und daß Schiller hier einen »tragischen Grundton« trifft, der sowohl griechisch als auch shakespearisch ist.

seine Braut fordert; eine grundlegende Ähnlichkeit in der Handlung beider Dramen ergibt sich aber aus der Tatsache, daß von zwei Männern, die um dasselbe Mädchen werben, einer den anderen tötet und dann Selbstmord begeht; und beide Tragödien enden vor einem Katafalk mit der Verwandlung von »things... ordained festival« zu »black funeral«. 'Romeo und Julia' erschien 1797 in Schlegels Übersetzung, nachdem Schiller vorher in den 'Horen' dessen Aufsatz darüber veröffentlicht hatte; und dieses Drama konnte ihn weit eher als Leisewitz' 'Julius von Tarent' oder Klingers 'Zwillinge' (mit ihren unedlen und tückischen jüngeren Brüdern und der direkten Verkörperung der Gerechtigkeit in Vätern, die ihre Söhne töten) zum Entwurf eines Dramas veranlassen, in dem alle gegenseitige Verständigung scheitert und unglückliche Umstände die Gestalten, deren bewußte Schuld nur geringfügig ist, in den tragischen Untergang treiben.

Wenn man die 'Braut von Messina' jedoch nur als eklektische Verbindung griechischer und shakespearischer Elemente versteht, wird man der eigenständigen Gestaltungskraft und künstlerischen Integrität Schillers nicht gerecht. Nach der Konzeption des Stücks, aber noch vor seiner Niederschrift, schrieb er an Süvern (26. Juli 1800):

»Ich teile mit Ihnen die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie, aber sie war eine Erscheinung ihrer Zeit, die nicht wiederkommen kann, und das lebendige Produkt einer individuellen, bestimmten Gegenwart einer ganz heterogenen Zeit zum Maßstab und Muster aufzudringen, hieße die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken muß, eher töten, als beleben.«

Setzt man »Shakespeareschen« für »Sophokleischen«, so bleibt diese Aussage immer noch im Sinne Schillers. In seinem Drama geht es um die leidenschaftliche Wesenhaftigkeit von Ideen – mit diesem besonderen Akzent erscheint es weniger »problematisch« als Hebbels Dramen[38]) – und wenn meine vorangehenden Beobachtungen zutreffend waren, handelt es sich auch nicht einfach um eine barock- und aufklärungstraditionelle allegorische Verkleidung seiner metaphysischen Ideen[39]). In der 'Braut von Messina' ersteht eine so komplexe und vielfältig abgestufte Schau von Mensch und Kosmos, daß Schiller im weiten Bereich des Stils das Leben selbst in all seiner Fülle und Tiefe erfaßt. Daß Schillers »Klassizismus« in diesem Werk die Vorstufen des Barock und der Aufklärung hinter sich gelassen hat, wird vielleicht dadurch am deutlichsten, daß er keinem Charakter jene 'Würde' oder 'dignitas' verleiht, die ihm bislang für einen tragischen Helden wesent-

[38]) Vgl. Staiger, op. cit., S. 251, der auch Kleist einen ausgeprägteren Problemdichter als Schiller nennt.

[39]) Vgl. Karl G. Schmid, Schillers Gestaltungsweise: Eigenart und Klassik (Frauenfeld/Leipzig MCMXXXV), S. 133 und seine Erörterung der komplexen metaphysischen und ästhetischen Voraussetzungen der »Allegorie« in Schillers späten Dramen (S. 162–73).

lich erschienen war. In der Art, wie 'Ruhe' in klassische Kunst und griechische Lebensweise subjektiv hineingesehen wurde (Winckelmann), lag etwas Neuklassisches; wie das Vorwort zur 'Braut von Messina' zeigt, war jedoch für Schiller nach der Vollendung seiner Tragödie »Ruhe« ein rein ästhetischer Begriff geworden (Par. 22)[40]. Ein Überblick über die Wirkungsgeschichte der Tragödie berechtigt zu dem Zweifel, ob die dichterische Aussage dieser und anderer Erkenntnisse in weniger von der klassischen Ästhetik bestimmten Zeiten einen stärkeren Widerhall finden kann. Schiller bemerkt freilich selbst zu Beginn seines Vorworts 'Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie' wohl mit leichter Resignation: 'Ein poetisches Werk muß sich selbst rechtfertigen, und wo die Tat nicht spricht, da wird das Wort nicht viel helfen.' Aber auch die dichterische Tat kann sich nicht selbst rechtfertigen, wenn kein Ohr ihrer Sprache zu lauschen bereit ist.

---

[40]) Da er dies nicht erkannt hat, wird eine wichtige Voraussetzung in Joachim Müllers Aufsatz hinfällig, 'Die Tragik in Schillers Braut von Messina', WZUJ, V (1955–56), 61–71, vgl. bes. S. 63. Müller, der Cesars Selbstmord als heroisches Opfer, »eine eigentliche Lebens-Erfüllung«, interpretiert, entdeckt in diesem Drama fünf »Tragödien«; zwei davon sind die Motive – die bei Schiller bewußt nicht weiter ausgeführt werden – der unterdrückten einheimischen Bevölkerung und der »feudalen Hybris« (S. 67) eines fremden Herrscherhauses.

Adel des Geistes: Thomas Mann und August von Platen

Von Joachim Seyppel (Bryn Mawr)

Venedig lag am Horizont. Gustav von Aschenbach »stand am Fockmast, den Blick im Weiten, das Land erwartend. Er gedachte des schwermütig-enthusiastischen Dichters, dem vormals die Kuppeln und Glockentürme seines Traumes aus diesen Fluten gestiegen waren, er wiederholte im stillen einiges von dem, was damals an Ehrfurcht, Glück und Trauer zu maßvollem Gesange geworden...«

Am Rande dieser Zeilen wird vielleicht bei literaturkundigen Lesern die Frage stehen: Platen? 'Der Tod in Venedig' will darauf keine eindeutige Antwort geben, obwohl die Adjektive 'schwermütig' und 'enthusiastisch' auf den Venedig-Reisenden August Graf von Platen vortrefflich passen, überhaupt dessen Situation in den wenigen Worten vom Italientraum knapp und klar umrissen und dessen lyrisches Werk mit dem wertenden 'maßvoll' diplomatisch-geschickt, positiv und negativ zugleich, charakterisiert ist (denn die Wertung bezieht sich sowohl auf die klassizistisch-antikisierende Tendenz und die Formidee als auch auf die nur abgemessene, gezirkelte, begrenzte Nur-Form, das Mäßige). Wenn aber Thomas Mann mit jener Anspielung auf den anonymen Dichter mehr bezweckte als nur eine in historistischer Laune hingeworfene Assoziation – was wir doch wohl annehmen müssen –, dann ließe sich, bei einer erfolgreichen Nachforschung nach weiteren Platen-Motiven im 'Tod in Venedig' sowie bei Thomas Mann allgemein, indirekt auf die Identität des Dichters schließen, und wir kämen ferner einer lange vernachlässigten literarischen Verbindung auf die Spur[1]). Es sei jedoch von vorneherein betont: es geht uns hier nicht um kausale

[1]) Gewiß finden sich vereinzelt Nebenbemerkungen zu Platen, so bei F. H. Mautner, Die griechischen Anklänge in Thomas Manns Tod in Venedig. Monatshefte für deutschen Unterricht 44, 1952, S. 23f. Vgl. ferner H. Hatfield, Thomas Mann, Norfolk 1951, S. 62; H. Eichner, Thomas Mann, Bern 1953, S. 42. – Zitate werden aus der leicht erreichbaren Ausgabe Meistererzählungen, Manesse Bibliothek (Zürich 1945) gegeben. Die Platen-Rede in Leiden und Größe der Meister (Berlin 1935).

Einflüsse des Älteren auf den Jüngeren, es geht uns im rein ästhetischen Verstande um die Geistesverwandtschaft zweier Größen deutscher Kultur.

Venedig lag am Horizont einer langen Reihe großer Deutscher, angefangen bei Winckelmann über Goethe, Heine, Platen, Wagner, Nietzsche bis hin zu Rilke, Hofmannsthal und Thomas Mann, für die jene Stadt am Lido mit ihrem genius loci eine ganz besondere, katalytische Rolle gespielt hat (von angelsächsischen Dichtern ganz zu schweigen)[2]. So zitiert beispielsweise Th. Mann in seinem Platen-Vortrag aus Ernst Bertrams Nietzschebuch die bezeichnende Tatsache, daß Venedig unter anderem die Geburtsstadt des Wagnerischen Tristan ist. Tristan – das ist ein alarmierendes Stichwort, das uns unmittelbar zu der Mann-Platen-Verwandtschaft führt. Wir denken da zunächst an des ersteren frühe Tristan-Novelle; die Hauptfigur in diesem Werk ist ein »Schriftsteller,... ein exzentrischer Mensch, der den Namen irgendeines Minerals oder Edelsteins führt...« Man überlegt, man spielt mit verschiedensten Möglichkeiten, die Neugierde ist geweckt: vielleicht Platin (als Metall auch ein Mineral)? Sein Haar ist an den Schläfen »schon merklich« ergraut – denkt man, trotz des nicht gerade individuellen und trotz des allgemeinen Zuges dieser Charakteristik, an den späteren Aschenbach, dessen Haar an »den Schläfen... stark ergraut«? Von dem exzentrischen Schriftsteller hören wir weiter, daß sein »rundes, weißes, ein wenig gedunsenes Gesicht aber nicht die Spur irgendeines Bartwuchses zeigt«. Ein infantiler Typus also? Das Gesicht »war nicht rasiert...weich, verwischt und knabenhaft...« Doch nicht auch ein homo-erotischer Typus? Der Schriftsteller, so erfahren wir, ist ein der Schönheit (und dem Tode) ergebener Mensch... Platin? Doch nicht etwa Platen? Nein, man hat es ja eben gelesen und wundert sich noch immer über den Namen: Spinell heißt der exzentrische Mensch, Detlev Spinell[3], und er ist gar nicht so sehr weichlich und knabenhaft, hat er doch ein, wenn auch merkwürdig-unalltägliches Verhältnis mit jener Frau Klöterjahn, platonisch-ästhetisch, distanziert, dem Tode geweiht. Den Höhepunkt erreicht diese Liaison, als Frau Klöterjahn auf dem Klavier das Liebes- und Todesmotiv aus Tristan und Isolde spielt; wenige Tage später erfolgt das Ableben der Lungenkranken. Diese Kranke hat – wie Spinell sich im Brief an Herrn Klöterjahn ausdrückt – der Schönheit und dem Tode zugehört.

Die Tristan-Novelle stammt von 1902. 1911 wurde die Venedig-Novelle geschrieben. 1930 hielt Th. Mann seine Platen-Rede in der Platen-Gesell-

---

[2]) Vgl. dazu J. Seyppel, Two Variations on a Theme: Dying in Venice (Thomas Mann and Ernest Hemingway), in Literature and Psychology VII, 1, New York 1957, S. 8ff.

[3]) Hans Eichner weist mich freundlicherweise darauf hin, daß eine Anekdote Spinell und Arthur Holitscher verknüpft, welcher letztere eins der Modelle für den Schriftsteller abgegeben haben soll.

schaft zu Ansbach (bei der Nennung dieser Stadt muß man an sich halten, um nicht in ein Wortspiel mit Aschenbach zu verfallen). Er schildert den Dichter als einen, der über das Ungemach und die Beleidigungen des Lebens triumphierte. Er zitiert eins der Gedichte, »das gewiß viele von Ihnen auswendig wissen, wie ich es von früh an auswendig weiß, und dessen Ruhm auf seinem unendlichen Reichtum an seelischen Beziehungen beruht«. Es wurde geschrieben, als Platen »die erste italienische Reise hinter sich hatte, die die Venezianischen Sonette zeitigte...« Es beginnt mit den Worten:

Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben...[4]).

Wer sich der Liebe ergibt, verfällt dem Tod – aber es muß »die unendliche und unstillbare Liebe«, wie sie Platen erlebt, sein, »die in den Tod einmündet, die der Tod ist, weil sie auf Erden nicht Genüge findet...« Dann präsentiert Mann jene mystifizierende Interpretation, die an sich gar nicht nötig war, die – mehr noch – das Wesentliche verschleiert und außerdem philologisch falsch. »'Tristan' – so hat Platen jenes Gedicht überschrieben«, versichert uns Mann. »Es muß ein eigentümlich vertiefter und traumwandlerischer, in weite Zusammenhänge verwobener Augenblick gewesen sein, als seine Hand über das Lied diesen Titel schrieb...« Aber es war weder ein in weite Zusammenhänge – wie es Mann meint – verwobener Augenblick, noch war es ein selbständiges Tristan-Gedicht. Platen hatte ein Tristan- und Isolde-Drama geplant, das über die Idee nicht hinauskam und in dem das Lied 'Wer die Schönheit angeschaut mit Augen' verwendet werden sollte. Später kam noch ein Tristan-Epos hinzu. Das ist alles. Das ist weniger, als Mann sagt (nichts von weiten Zusammenhängen zwischen Tristan, Schönheit und Tod im »traumwandlerischen Augenblick« des Titelgebens), aber das ist auch gleichzeitig viel mehr; denn Platen wollte diesen Zusammenhängen systematisch in einem großen Werk nachgehen. Was bleibt, ist, daß das Tristan-Motiv von Platen über Wagner zu Thomas Mann führt.

Die Platen-Rede streift an vieles, was uns interessiert. Sie berührt die Homoerotik, die Diskrepanz zwischen des Dichters amourösen Ambitionen und dessen skurrilem Aussehen (er ist klein, verschrumpft, goldbebrillt), die Diskrepanz zwischen einem in einer Person vereinigten Tristan und Don Quijote, diese Diskrepanz, die auch Schönheit und Tod, Liebe und Sterben, Leben und Leiden, Adel und Gemeinheit miteinbeschließt. Platen-Tristan-Don Quijote: sie haben Nachfolger. Wenn Th. Mann von der »schauerlich-erbarmungswürdigen Komik der Situationen« spricht, in die die Liebesdonquijoterie Platen brachte – denkt man da nicht unwillkürlich an das gleiche tragikomische Schicksal von Aschenbachs, dessen eigene Liebesdon-

[4]) Th. Mann zitiert es vollständig. Zur Interpretation vgl. Platens Werke, hg. von M. Koch und E. Petzet, Leipzig o. J., II, 94.

quijoterien ihn mitten hinein in die ridikülsten Perversionen brachten? Man erinnere sich, wie von Aschenbach sich beim Friseur einem Verschönerungs- und Verjüngungsprozeß unterwirft, einzig und allein, um dem Polenknaben Tadzio zu gefallen und sich ihm zu nähern. Die Liebe zum schönen Jüngling treibt Platen sowohl als von Aschenbach zur Entblößung der geheimsten Quellen ihrer Seele; und mit Recht sagt daher Mann von Platen, daß dieser sich der Kunst opfernd geweiht, »einzig und allein, um würdig zu werden, auf dem Knie des kleinen Theoxenos zu den Göttern zu entschlafen«. Was ist das Schöne? Ist es denn nicht »das Jünglingsknie, auf dem Pindar im Theater zu den Göttern entschlief«? Nicht der Jüngling Tadzio, angesichts dessen von Aschenbach in den Tod eingeht?

Platen selbst, in einem seiner Sonette (III, 119–120), wehrt sich – unbildlich – einer donquijotischen Maskerade. »Noch bin ich nicht so bleich, daß ich der Schminke brauchte«, versichert er uns, und Mann behauptet in der Rede, daß Platens »einzige Maskerade... in der Wahl der überlieferten lyrischen Formen« lag. Aber der Schriftsteller Gustav von Aschenbach maskiert sich nicht nur literarisch zu einem friderizianisch-stoisch-heroischen Platoniker, sondern auch physisch in einer geradezu hanswurstigen Manier mit Hilfe des Friseur-Kosmetikers zu einem »blühenden Jüngling«.

Daß von Aschenbachs Ästhetik Züge des Schönheitstriebes Platens trägt, ist offenbar. Th. Mann entnahm sie dem Bild und der Dichtung des 'schwermütig-enthusiastischen' Dichters, mit dem er seit früh auf gut vertraut war. Wir dürfen annehmen, daß die erste Berührung aus der Schulzeit stammt und der Lübecker Pennäler Gedichte des italientrunkenen Lyrikers auswendig lernen mußte (zumindest doch das obligatorische »Grab am Busento«, auf jeden Fall »Wer die Schönheit angeschaut mit Augen«). Aus dem auch 1930, in der Neuen Rundschau, erschienenen »Lebensabriß« wissen wir, daß er Heine »vergötterte« zu der Zeit, als er seine ersten Reime schrieb – und Heine ist notwendig, wenn auch antipathisch, ein weiterer Weg zu Platen (man könnte direkt sagen, daß die Mannsche Ironie, der auch von Aschenbach nicht entgeht, ein Gegenstück zu der Heines ist, die sich über Platen ergoß). Lange also vor der Tristan-Novelle[5]), lange vor dem »Tod in Venedig« und lange auch vor der expliziten Huldigung an den Dichter der Sonette aus Venedig keimte das Platen-Motiv im Unter- und Wachbewußtsein Thomas Manns. Und das ist von früh auf kein literarischer 'Einfluß', das kann man nicht allein mit philologischer Kausalität erklären, das ist von Anfang an eine tiefe Wahlverwandtschaft. Mehr: eine Geistesverwandtschaft der an Ähnlichem Leidenden, an Leben und Schönheit, eine Lebens-

[5]) Vgl. auch Paul Scherrer, Bruchstücke der Buddenbrooks-Urhandschrift (Die Neue Rundschau 69, 2, S. 258 ff, 1958), mit dem Hinweis auf das später weggelassene Platengedicht »Vision« als Motto (S. 263, 264, dort auch Anm. 8).

und Todesverwandtschaft, eine Gemeinschaft im Adel des Geistes. Der Dienst an der Kunst; das fast Sadistische an der Selbstdisziplin bei der Kunstausübung; dieses Sich-Verzehren bei der Ausformung und Umgestaltung des Gemeinen zum Schönen; die Anschauung und Offenbarung des Schönen als Anschauung und Offenbarung des sterblich Unvollkommenen; das Erlebnis der Schönheit im Augenblick des selbstvergessenen und interesselosen Hingegebenseins als dem Augenblick der Kulmination des Lebens im Tode; der Tod als die letzte Reife und Süße – Schönheit und Tod als Vereinigung des im Leben Unvereinbaren, als Kreuzungspunkt zweier unendlicher Reihen, als perfekte Ruhe: diese Weltanschauung im wahrsten Sinne hat jene Beiden im Innersten zusammengebracht.

Wir dürfen daher mit Recht fragen, was August Graf von Platen seinerseits, an Materialien sozusagen, dem Werke Thomas Manns beigesteuert hat. Welche Parallelen lassen sich, jenseits allen nur philologisch orientierten Spürens nach 'Einflüssen', in Werk und Dasein der Beiden aufzeigen? Wo bei diesen Parallelen 'Zufall' aufhört und 'Schicksal' beginnt, wird immer schwer zu entscheiden sein, so gleich bei der Tatsache (auf die der Biograph Platens, Max Koch, I, 401, hinweist), daß den Monaten in München jedesmal ein Verweilen in Venedig vorausging und ihnen folgte. Es liegt da offenbar eine nach Süden weisende Atmosphäre in den Straßen Münchens, der Winckelmann, Platen, Aschenbach und Mann selbst unterlag. Der Drang Platens nach Venedig im besonderen hat sich in vielen seiner Werke kristallisiert; wir denken an das geschichtliche Drama Die Liga von Cambrai, an Epigramme, die Reisenotizen über die Ostküste Italiens von Venedig bis Ancona, die Sonette, die Tagebücher, auch an sein Winckelmann-Gedicht.

Wenn wir im 'Tod in Venedig' lesen, daß es Anfang Mai war, als von Aschenbach in München von dem Reisedrang nach Süden erfaßt wurde, fühlt man sich versucht – besonders wegen des so starken und auffälligen Symbolcharakters gerade dieses Monats –, in Platens Tagebüchern ein wenig Detektiv zu spielen. Diese Diarien erschienen in den Jahren 1896–1900 (in Stuttgart herausgegeben von G. v. Laubmann und L. v. Scheffler), aber es ist ungewiß, ob der im letzten Publikationsjahr fünfundzwanzigjährige Thomas Mann sie gekannt hat[6]). Wir lesen am 13. Mai 1824, daß Platen eine Venedigreise – zwar erst für den Herbst – plant. Der Anfang des dritten Aufenthalts am Lido fällt auf den ersten Mai (1833); der letzte füllt die Tage

[6]) Laut freundlicher Mitteilung von Paul Scherrer befindet sich im Thomas Mann-Archiv der Eidg. Techn. Hochschule Zürich der erste Band dieser Tagebücher aus Th. Manns Handbibliothek; ferner die Ges. Werke Platens, Stuttgart 1853-54, mit handschriftlicher Widmung von Ernst Bertram und zahlreichen Anmerkungen von Th. Manns Hand. Ich behalte mir vor, diese Anmerkungen u. a. auf Platen Bezügliches in einem nach »Einflüssen« spürenden Aufsatz zu untersuchen.

vom 2. bis 12. Mai im Jahre 1834, ein Jahr vor des Dichters Tod. Wenn man diesen an sich vielleicht bedeutungslosen Kalenderdaten in statistisch-psychologischer Absicht hinzugefügt, daß im Mai, im Frühjahr die Tendenz zur individuellen Selbstzerstörung am stärksten und die meisten Selbstmorde begangen werden (eine Tatsache, die die Dichter immer verzeichnet haben und die z. B. Gottfried Benn in seinem 'Lyrischen Intermezzo' mit Staunen vermerkt), und daß ja Aschenbach genau wie Platen im Süden Schönheit und Tod suchen und auch finden, dann beginnen sich auf dem Hintergrund von Willkür und Zufall gewisse Sinnlinien abzuzeichnen.

Venedig liegt am Horizont, der Schiffspassagier von Aschenbach steht am Mast, das Meer ignorierend und das Aufsteigen des Landes erwartend wie vormals der schwermütig-enthusiastische Dichter. Das, was Platen im ersten Venedig-Sonett erwähnt (man sollte es genau lesen!), sieht auch von Aschenbach: den »erstaunlichsten« Landungsplatz, die Seufzerbrücke, »die Säulen mit Löw'«, Märchentempel. Platen steigt ans Land »nicht ohne Furcht und Zagen«; von Aschenbach verspürt »einen flüchtigen Schauder, eine geheime Scheu und Beklommenheit« beim Besteigen der Gondel. Das ist das universale Venedig-Erlebnis: Schönheit, Furcht und Tod. Tristan.

Die ersten Anzeichen des Leidens, die ersten Todesboten melden sich dann auch bald. Schon 1824 (am 24. September) berichtet Platen: »In der Nacht... hatte ich mit einem heftigen Übelbefinden zu kämpfen. Ich mußte aus dem Theater, da ich eine unleidliche Kolik empfand... Ein Gericht Schwämme, worunter einige giftige gewesen sein mögen, scheint diesen Zustand hervorgebracht zu haben.« (Wir denken sofort an die Erdbeeren, die von Aschenbach einige Tage vor seinem Tode aß.) Die Angst vor dem Tode im Süden, der zunächst und zufällig von außen zu kommen schien, hat ihn dann nicht mehr verlassen, bis ihn die Angst vor der Cholera (Aschenbachs Angst) in einen Zustand versetzte, der schließlich ganz von innen her – selbstzerstörerisch – seinem Leben ein Ende setzen sollte. Aber vorerst hatten die Sinne ihre Lust.

Einen Monat nach dem ersten Kolikanfall berichtet Platen (24. Oktober), daß er »die nähere Bekanntschaft eines jungen Nobile aus der berühmten Familie Priuli gemacht«. Und so entsteht jenes Sonett Nr. 34, das uns sogleich an Aschenbach erinnert: »Ich liebe dich, wie jener Formen eine, / Die hier in Bildern uns Venedig zeiget: / Wie sehr das Herz sich auch nach ihnen neiget, / Wir ziehn davon, und wir besitzen keine.« Der Polenjüngling Tadzio, Aschenbachs Geliebter, wird ähnlich wie in dem Sonett mit dem Dornenauszieher, einem Standbild verglichen – einem Bild, das uns Venedig zeigt... Aber beide Knaben sind unerreichbar. Platen gesteht am Schluß des Gedichts: »Ich fühle mich, indem ich weiter schleiche, / Um eine Welt von Herrlichkeit betrogen, / Die ich den Träumen einer Nacht vergleiche.« Den Träumen einer Nacht: man denke nur an den Traum, den

auch Aschenbach hat, der ihm das beschert, was ihm Tadzio verweigern muß, alle die Herrlichkeiten und Schrecklichkeiten der wildesten erotischen Ekstase!

Man weiß, wie Aschenbachs Lebensrhythmus und Lebensweise durch die venezianische Umgebung völlig verwirrt, verändert und endlich radikal umgestaltet wird. Aus Form wird Chaos, aus Sinn Unsinn und wieder tieferer Sinn, aus Disziplin Passion, aus Schönheit – Tod. Der Dichter verliert sich in der Leidenschaft zu dem Jüngling – verliert sich, gewiß, aus seiner eigenen Perspektive heraus, aber der Leser ist in keinem Zweifel darüber, daß in diesem Sich-Verlieren ein tiefres Sich-Finden zu sehen ist. Platen geht es ähnlich. »Ich befinde mich in einem sonderbaren Zustande«, schreibt er am 28. September 1824, »den ich nicht zu definieren weiß. Venedig zieht mich an, ja, es hat mich mein ganzes früheres Leben und Treiben vergessen lassen, so daß ich mich in einer Gegenwart ohne Vergangenheit befinde.« Und er klagt darüber, Italien verlassen zu müssen (obwohl es ja andererseits die Heimat eines Deutschen gar nicht sein kann), das gleichsam seine »ganze Natur« verändert hat. Wie Aschenbach versucht er, die Abreise zu vergessen. Er fängt an, das Leben zu erkennen und zu genießen (13. 10. 1824). »... Venedig zieht mich täglich mehr an, und ich kann kaum denken, daß meine Abreise so unbeschreiblich nahe ist. Ich bereue nicht, sie so lange als möglich aufgeschoben zu haben, da ich diese Tage noch so viel Schönes gesehen habe« (20. 10.). Vier Tage später: »Ich kann noch immer mich nicht daran gewöhnen, daß ich übermorgen oder höchstens Mittwoch Venedig verlassen soll. Vielleicht läßt sich noch ein Ausweg treffen, um einige Tage zu gewinnen...« Ob man aus dem Tagebuch zitiert oder aus den Sonetten, ist gleichgültig, sie ergänzen sich gegenseitig. »Ich fühle Woch' auf Woche mir verstreichen, / Und kann mich nicht von dir, Venedig, trennen...« (Sonett Nr. 28). Platen ist der Stadt, diesem Katalysator, und dem Objekt seiner Liebe verfallen. »Doch um noch mehr zu fesseln mich, zu halten, / So mischt sich unter jene Kunstgebilde / Die schönste Blüte lebender Gestalten.« So genießt er die verhängnisvolle Schönheit von Landschaft und Mensch, so erfährt er in der Schönheit sich selbst, so reift er im Scheitelpunkt der Existenz zu der letzten Aufgabe heran, den Tod zu bestehen.

Freilich, hier versagt Platen, gemessen an der Bereitschaft, mit der Aschenbach vor dem Ende steht. Aschenbach sieht sich vom Anfang der Novelle bis zum Schluß von Personen und Ereignissen begleitet, die keinen Zweifel daran lassen, welchem Schicksal er entgegenstrebt; er selbst, nach Krisen und Unentschiedenheiten, nach Fluchtversuchen, sich von Venedig, Tadzio und der dunklen Ahnung in seiner Seele loszureißen, ergibt sich schließlich in das Unvermeidlich-Schöne, das – mit einem Wort der Rilkeschen Ersten Elegie – »nichts als des Schrecklichen Anfang« ist. Auch jener Gitarrist, Spaßmacher und Improvisator, Anführer der Bande von Straßensän-

gern, die vor Aschenbachs Gasthof aufspielen, ist kein andrer als Hermes, Bote des Todes. Wie Platen solch einen venezianischen Bänkelsänger empfand, wissen wir nicht; wir wissen nur, daß auch er ihn erlebt hat. Am 11. Oktober 1824 nach dem Theater »bin ich bei Sutil«, erzählt er, »wo ich meine Sorbette nehme und der Konversation zuhöre, und was sonst, etwa eine Guitarrespielerin oder ein Improvisator, zu hören ist.«

Das Ende, das Platen erlebt, entbehrt nicht der tragikomischen Elemente, es entbehrt nicht des Pathologischen. In dem Platen-Vortrag spricht Thomas Mann von der »undeutlich typhösen Krankheit, die nichts war als der Vorwand des Todes, dem er von Anbeginn wissentlich anheimgegeben war«. Bei Koch (I, 426) lesen wir konkreter: »Die Scheu vor der Cholera, für deren Ansteckung er sich besonders empfänglich glaubte, hatte ihn mit dazu veranlaßt, sich in die südöstlichste Ecke Italiens zurückzuziehen. Als er dort nun am 23. November [1835] von einer Kolik befallen wurde, glaubte er, es sei die gefürchtete Seuche.« Platen behandelte sich (wie später unter ähnlichen Umständen ein zwischen ihm und Mann stehender, anderer Italienreisender, Nietzsche) selbst, wodurch sich die Krankheit schnell verschlimmerte. Er starb am 5. Dezember, nicht an der Cholera, sondern an jener Infektion, die ihn bereits beim ersten Aufenthalt in der Lagunenstadt heimgesucht hatte.

Daß Thomas Mann die 'undeutlich typhöse Krankheit' Platens als Todesvorwand bezeichnet, findet seine volle Berechtigung erst in der Figur Aschenbachs, dessen Tod nur auf der Ebene der physischen Kausalität von der Cholera mitbedingt wird. Auf der Ebene des Geistes besitzt der Tod seine eigene, akausale Gesetzmäßigkeit. Die Cholera, im 'Tod in Venedig', grassiert in der Stadt; Aschenbach hat Schwindelanfälle; aber wichtiger ist, daß diese Anfälle »von einer heftig aufsteigenden Angst begleitet waren, einem Gefühl der Ausweg- und Aussichtslosigkeit, von dem nicht klar wurde, ob es sich auf die äußere Welt oder auf seine eigene Existenz bezog«. Und so schließt sich der Kreis, der anfängt mit der Begegnung mit der Hermesgestalt des Fremden am Münchner Nordfriedhof und endet mit dem Anblick des Hermes-»Psychagogen« Tadzio, der in die Flut hineinschreitet und über welchem Schauspiel Gustav von Aschenbach sanft verscheidet.

Dem Platen-Motiv bei Thomas Mann und besonders im 'Tod in Venedig' ließe sich noch viel hinzufügen. Hat Mann vielleicht an jene Merkwürdigkeit gedacht, als er Aschenbach im fünfzigsten Lebensjahr in den Adelstand erheben ließ, daß Platen über seine adlige Abkunft lange von seiten der Familie im Dunkeln gehalten wurde und sich erst spät zu dem »von« bekannte? Adlig im Geiste sind Platen und Aschenbach a priori, beide adlig auch in dem Sinne, daß sie aus alter Beamtenaristokratie stammen: überreizt, überfeinert, schönheits- und todestrunken, beide auch letzte Sprößlinge eines nun aussterbenden Geschlechts. Sie sind schönheits-, todes- und

freiheitstrunken, jener absoluten Freiheit ergeben, die in die letzte Befreiung mündet: den Tod. Mann und Platen sind freiheitstrunken ferner im Verstande politisch-geistiger Überzeugung, wovon Platen durch seine Polenlieder anläßlich des Freiheitskampfes der östlichen Nachbarn Zeugnis ablegte, jener Nachbarn – um die Gedankenkette weiterzuspinnen –, die in Tadzio dem verfallenden Aschenbach den Führer ins »Nebelhaft-Grenzenlose«, ins »Verheißungsvoll-Ungeheure« stellen. (Ein besonderes Kapitel wäre überhaupt einmal diesem mystischen Osten bei Th. Mann zu widmen, woher Spinell, Naphta, Madame Chauchat, Lisawete Iwanowna, das Licht und der Tod kommen, woher Tadzio stammt, Eros-Thanatos, Schönheit und Abgrund. Und Aschenbach selbst ist in Schlesien geboren, seine Mutter ist Tochter eines böhmischen Kapellmeisters.)

Das Platen-Motiv bei Mann läßt sich sinnbeschwert vom Tristanthema über die Homoerotik, die Choleraphobie, das »Jünglingsknie«, an dem Pindar-Platen-Aschenbach »zu den Göttern entschlief«, über den Ästhetizismus und andere Allgemeinheiten bis hin zu physiognomischen Besonderheiten (die randlose Goldbrille Platens-Aschenbachs-Manns – 'Zufälle' oder 'tiefere Bedeutungen') verfolgen. Es gipfelt in der Gemeinschaft im Adel des Geistes, die durch die erwähnten Materialien untermauert wird. Das Letzte, das Platen und Mann zusammenfügt, ist wohl ihr Bekenntnis zur Form, ihre Devotion gegenüber der Kunst, das Formenbildnerische. Hier ist Form auch Formel: Formel zur Erlösung des Menschen aus der Knechtschaft der Sinne, an der Platen und Aschenbach (Mann selbst nicht) heroisch-tragisch, tragikomisch scheitern. Aber dieses Scheitern ist keine Niederlage; es ist der Sieg, dessen Bedingung Tod heißt.

Beitrag zur sogenannten Kantkrise Heinrich von Kleists*)

Von Johannes Hoffmeister †

Vor den Briefen vom 22. und 23. März 1801, in denen Kleist ganz gleichläufig an Braut und Schwester von seiner sogenannten Kantkrise Mitteilung machte, hatte er der Schwester geschrieben: »Zwei ganz verschiedene Ziele sind es, zu denen zwei ganz verschiedene Wege führen. Kann man sie beide nicht vereinigen, welches soll man wählen? Das höchste, oder das, wozu uns unsere Natur treibt?«[1])

Schon in der Fragestellung offenbart sich eine im Grunde ganz hilflose und unreife, jugendlich radikalistische Mentalität. Es wird der Anschein erweckt, als sei es die redlichste, gründlichste und wahrhaftigste Haltung, auf solch einem Entweder-Oder hartnäckig zu bestehen. Ja, es wird geradezu zur existentiellen Voraussetzung gemacht, daß eine Vereinigung beider Ziele unmöglich sei. Von diesem abstrakt-antithetischen Denken, das sich in einander ausschließenden Abstraktionen ergeht – das freilich auch die Bedingung für Kleists dichterische Tragik ist –, von ihm wird an späterer Stelle noch zu sprechen sein.

In den Briefen, die die Kantkatastrophe betreffen, sagt er nun an die Braut: »Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken!«, und an die Schwester: »Mein einziges und höchstes Ziel ist gesunken!«[2]), [3])

Er setzt also nun, vielleicht aus dem Bedürfnis nach dramatischerer Darstellung und drastischerem Effekt gar nicht mehr zwei Ziele und Wege voraus. Er anerkennt damit indirekt und wohl noch ohne sich über die Konsequenzen klar zu sein, daß das, wozu uns unsere Natur treibt, eigentlich gar kein Ziel und Weg ist. Er spricht also, ohne noch recht zu wissen, was er eigentlich sagt, die vollkommene Ziel- und Ausweglosigkeit aus. Er wollte vor Braut und Schwester nur den Anschein der augenblicklichen Ausweglosigkeit erwecken, um die Zustimmung zu seinen privaten Wünschen bei ihnen durchzusetzen. Aber er wußte immer noch nicht ganz, wie endgültig und ernst die wirkliche Ausweglosigkeit bereits war.

Und so schrieb er denn in dem folgenden Brief an die Schwester im Zusammenhang mit der Bitte, nach der Schweiz und Frankreich reisen zu dürfen: »Ich will mir einen Zweck suchen, wenn es einen giebt.«[4]) Er scheint also noch zu glauben, daß es einen solchen Zweck für ihn gäbe. Ganz ähnlich schreibt er der Braut:

---

*) Der folgende Aufsatz aus dem Nachlaß Johannes Hoffmeisters wurde nach dem Manuskript eines im Mai 1955 in der Universität Bonn gehaltenen Vortrages herausgegeben und zum Druck überarbeitet von Werner Wolfg. Kirchesch (München).

[1]) Brief v. 5. Februar 1801. Die Briefe sind nach der Ausgabe von Minde-Pouet zitiert.

[2]) Brief vom 22. März 1801.

[3]) Brief vom 23. März 1801.

[4]) Brief v. 23. März 1801.

»Sobald ich einen Gedanken ersonnen, der mich trösten kann, sobald ich einen Zweck gefaßt habe, nach dem ich wieder streben kann, kehre ich um.«[5])

Mag dieser Gedanke, dieser Zweck auch noch so partikulär verstanden werden, er versteht das, was ihn aus seiner Krisis, aus seiner Verzweiflung befreien könnte, in diesen Worten immer noch als einen objektiven Halt und Gehalt, eine geistige Vornahme und insofern als ein verbindliches, mitteilbares und anerkennbares Ziel, wenn auch nicht mehr als das höchste: Das Glück, die Bildung, die Wahrheit. Aber es war gerade das eigentliche Ergebnis der sogenannten Kantkrise Kleists, daß von nun an für ihn von einem Gedanken, Zweck oder Ziel als solchem überhaupt nicht mehr die Rede sein kann. Kleist erfährt eben in dieser Krise, daß alles objektiv-Geistige, an dem seine subjektiv-endliche Natur einen Halt gesucht zu haben vorgegeben hatte, alle ideellen Zwecksetzungen und Vornahmen, alle Erfüllung von Lebensplänen, wie er sie früher von sich und anderen hochgemut genug verlangt hatte, für ihn nicht mehr gültig seien.

Wenn Kleist sich für dieses Ergebnis überhaupt auf eine Autorität berufen konnte, so mußte es damals diejenige Kants sein. Ernst Cassirer hat insofern auch recht, als er die freilich bedingte Absage Kants und die unbedingte Kleists an alles theoretische Wissen auf Fichte bezog, der in der Schrift 'Die Bestimmung des Menschen' vom Jahre 1800 das Bestehen auf dem Wissen zu Ungunsten des Glaubens in sehr eindringlicher Weise für einen menschlichen Ruin, als Nihilismus, erklärt hatte.

Bei Kant und Fichte war von den großen theoretischen Ideen, der Wahrheit, der Freiheit und Unsterblichkeit, die den vernunftgläubigen Aufklärungsmenschen beseligt hatten, nicht mehr die Rede. Dem Erkennen der geistigen Wirklichkeit wurde der Boden entzogen, und selbst die Religion in die Grenzen der bloßen, d. h. der endlich-menschlichen Vernunft eingeschränkt. Das Trostlose dieser Lehre in theoretischer Hinsicht ist damals von allen Geistern gespürt worden, und der erste Kritiker Kants, ein durchaus gediegener Aufklärungsdenker, Christian Garve, konnte behaupten: »Wenn ich die Kritik der reinen Vernunft geschrieben hätte, ich wäre darüber verrückt geworden.« Und dennoch war Kleist auf dem Holzwege, wenn er sich für seine Verzweiflung auf Kant berief. Kleist war nicht der »entschlossene Leser«, wie Kant ihn sich wünschte, der Leser, der sich »nach und nach in ein System hineindenkt, was noch nichts als gegeben zugrunde legt und also, ohne sich auf irgend ein Faktum zu stützen, die Erkenntnis aus ihren ursprünglichen Keimen zu entwickeln sucht«, so in den Prolegomena § 4. Es ist eindeutig genug, wie unzulänglich das Kant-Studium Kleists war, wie billig die Argumente sind, mit denen er seine Kantkrise vor Schwester und Braut anscheinend sachlich, logisch, verstandes-erkenntnismäßig vertrat – daß er zum Beispiel von den subjektiven Sinnesqualitäten her argumentiert, was Kant selbst ausdrücklich abgelehnt hatte, – daß er Erscheinung und Schein verwechselt und damit auch den Charakter der Objektivität der Erkenntnis bei Kant nicht bemerkt, und daß er vor allem die Konsequenzen, die Kant in praktisch-ethischer Hinsicht aus seiner Lehre zieht, unberücksichtigt läßt.

Auf den Kantkrisenbrief vom 22. März hatte die Braut seelisch und sachlich einzugehen versucht. Der Brief Kleists vom 28. März ist die Antwort auf diesen Versuch. Er ist von Gewicht, weil Kleist hier eben zunächst noch die eigene Verzweiflung im Sinn einer geistigen Problematik mit ideellen und idealistischen Mitteln zu deuten bemüht ist. Und dadurch rückt der Brief in die Nähe des Auf-

[5]) Brief v. 22. März 1801.

satzes über das Marionettentheater. Er ist vielleicht der erste Keim oder Ansatz dazu. Er ist aber insofern von noch größerer Bedeutung, als Kleist gerade diesen Anspruch, als handle es sich um eine geistige Problematik, sogleich wieder zu revidieren, ja, um allen weiteren Auseinandersetzungen aus dem Wege zu gehen, zu zerstören gezwungen ist. Zunächst macht er seiner Braut die höchsten Komplimente »Ich ehre dein Herz, ...« Aber nun folgt ein Gedankenstrich, und Kleist springt ganz unvermutet zu dem Bekenntnis über: »Aber der Irrtum liegt nicht im Herzen, er liegt im Verstande, und nur der Verstand kann ihn heben.« Warum dieser plötzliche Übersprung? Kleist rechnet offenbar alles, was seine Braut ihm mit herzlicher, d. h. vom Herzen ausgehender Anteilnahme schreibt, nicht in das Gebiet des Verstandes. Er wehrt gleichsam die herzliche Teilnahme der Braut an seiner Krise ab und spielt den überlegenen Verstand, indem er sich der Kant-Schillerschen Deutung des in der Bibel berichteten Sündenfalls der Erkenntnis bedient.

Ich erinnere an Kants Aufsatz von 1786 über den mutmaßlichen Anfang des Menschengeschlechts, und den das gleiche Thema behandelnden Aufsatz Schillers von 1790 über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde. In beiden Aufsätzen war die Notwendigkeit des Sündenfalles begriffen als die Voraussetzung dafür, daß der Mensch die ursprüngliche Einheit, die er naiv, instinktiv hatte, auf dem Weg einer langsamen Entwicklung durch den Gegensatz, auf dem Weg also der Auseinandersetzung des denkenden Bewußtseins wiedergewinnen könne. Was er ursprünglich unbewußt war, und was er durch das Heraustreten aus der bewußtlosen Einheit, d. h. eben durch den Sündenfall der Erkenntnis verloren hatte, das sollte ihm auf dem Weg mit den Mitteln der Erkenntnis, des Verstandes, der Vernunft, des Geistes überhaupt erst eigentlich zum Besitz werden. Mit anderen Worten: Der Geist, der dem Leben die Wunden geschlagen, war auch das einzige Mittel, die Wunde des Lebens wieder zu heilen. Dieses Philosophem also nimmt Kleist hier erstmals auf, indem er den Irrtum des Verstandes durch den Verstand selbst heben zu können glaubt. Und dieses rein idealistische Philosophem bildet denn auch das Hauptmotiv des Marionettentheater-Aufsatzes. Doch wie er in diesem Aufsatz mit diesem Philosophem nicht zurechtkommt, so nimmt er es hier, in dem Brief an die Braut vom 28. März 1801 nicht ernst. Seine Verwendung in diesem Brief erweist sich vielmehr als eine unglaubliche Sophisterei. Die Braut hatte ja nicht nur von ihrem Herzen aus an sein Herz, sie hatte zugleich auch an den Verstand appelliert. Sie hatte sein Hauptargument hinsichtlich der Kantkrise geradezu widerlegt. Und so konnte er es schlecht dabei bewenden lassen zu meinen, ihre Bemühungen, ja ihre Kühnheit in sachlicher Hinsicht entspringe nur ihrem Herzen. Er fährt deshalb nun, unmittelbar nach dem Kant-Schillerschen Philosophem, fort:

»Ich habe mich unbeschreiblich über den Aufwand von Scharfsinn gefreut, den du bei dem Gegenstande der Kristall-Linse anwendest; ich habe dich besser verstanden als du dich selbst ausdrückst, und alles, was du darüber sagst, ist wahr. Aber ich habe mich nur des Auges in meinem Briefe als erklärendes Beispieles bedient, weil ich dir selbst die trockne Sprache der Philosophie nicht vortragen konnte. Alles, was du mir dagegen einwendest, kann wahr sein, ohne daß der Zweifel behoben würde.«[6])

Also er sagt erstens: Alles, was du gegen mein Argument sagst, ist wahr. Zweitens: Alles, was du dagegen sagst, kann wahr sein. – Kunstpause. Sie sehen wie-

[6]) Brief v. 28. März 1801 an Wilhelmine v. Zenge.

derum, wie abstrakt-antithetisch, ja geradezu spiegelfechterisch Kleist denkt. Und nun folgt ein Satz, der die Anerkennung jenes ersten Kant-Schillerschen Satzes eigentlich widerruft, und mit dem Kleist endlich einmal ganz eindeutig sagt, was eigentlich los ist, und wie es im Grunde um die Kantkrise bestellt ist: »Liebe Wilhelmine, ich bin durch *mich selbst*« – also nicht durch den Verstand und zumal nicht durch die Kantische Philosophie – »in einen Irrtum gefallen, ich kann mich auch nur durch *mich selbst*« – also abermals nicht durch den Verstand – »wieder heben.«[6])

Mit diesem Satz ist Kleist selber ganz wahr, mit diesem Satz macht er selbst endlich einmal seine Lage völlig klar. Kleist gibt damit zugleich mittelbar zu, daß seine Verzweiflung eigentlich gar keine Kantkrise, sondern nur eine Kleistkrise ist, bei der Kant eben die zweifelhafte Funktion oder Ehre hat, voreilig mißverstanden und zur Erreichung ganz unphilosophischer Zwecke vorgeschoben zu werden. Erinnern wir uns des Zusammenhangs mit der Weigerung, ein Amt anzunehmen und dem Wunsch zu reisen, auf den wir noch näher eingehen werden.

Kleist streift mit diesem Geständnis gleichsam alle Fesseln objektiv-geistiger, ideell-allgemeiner Natur von sich ab. Er verzichtet auf geistige Problematik und alle sachliche Kommunikation. Es ist ihm nicht nur sein einziges oder höchstes Ziel, nein es sind ihm vielmehr alle Ziele, Zwecke und Vornahmen allgemein menschlich verbindlicher Art gesunken. Es geht ihm von nun an nur noch um den eigenen inneren Zustand, seine subjektiv-partikuläre Natur. Er folgt nunmehr in der Tat nur noch demjenigen, zu dem ihn die eigene Natur treibt. Er begibt sich aller Bindungen des gemeinsamen Geistes. Er verfällt damit der Einsamkeit, oder – wie er nur wenige Wochen später wiederholt – geht seinem eigenen Abgrund entgegen.

In dem besprochenen Brief an die Braut vom 28. März erscheint insofern zum erstenmal der ganze, wahre Kleist. Es erscheint freilich noch nicht der Dichter Kleist, wohl aber gibt sich hier erstmalig die Grundvoraussetzung seines Dichtertums kund, und zwar ganz ausdrücklich in dem Sinne, wie Kleist selbst das Anliegen seiner Dichtung später versteht.

Kleist hatte gesagt: Aus dem Irrtum, aus der Verirrung, in die er durch sich selber geraten sei, könne er sich auch nur durch sich selber heben. Und wenn er vorher diese Wiedererhebung durch sich, diese Genesung – noch idealistisch – als das Suchen und Finden eines Gedankens, eines Zwecks aufgefaßt oder mißverstanden hatte, so schreibt er jetzt in dem Brief an die Braut: »Aber ich werde das Wort, welches das Rätsel löset, schon finden, sei davon überzeugt.«[7])

Es geht also nun nicht mehr um einen von außen herkommenden, wenn auch geistigen Halt, an dem er sich selbst gleichsam neu orientieren, befestigen oder ausrichten könnte, einen Zweck oder Gedanken – das alles wäre zu objektiv – sondern um die Entwirrung, Enträtselung seines inneren Zustandes, und zwar durch das Wort. Das ist eine ganz andere, ganz neue Sprechweise als diejenige, deren sich Kleist bisher bediente. Es ist die Art, sein Hauptanliegen zu verstehen, die er in dem zweiten grundlegenden Aufsatz – neben dem über das Marionettentheater – in dem Aufsatz 'Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden' entwickelt. Der besprochene Brief enthält also auch den Aufsatz in nuce.

– – –

[6]) Brief v. 28. März 1801 an Wilhelmine v. Zenge.
[7]) Brief v. 28. März 1801.

In dem eingangs erwähnten Brief vom 5. Februar 1801 aus Berlin an seine Schwester Ulrike gesteht Kleist:

»Noch immer habe ich mich nicht für ein Amt entscheiden können und Du kennst die Gründe ... Indessen sehe ich doch immer von Tag zu Tag mehr ein, daß ich ganz unfähig bin, ein Amt zu führen. Ich habe mich durchaus daran gewöhnt, eigenen Zwecken zu folgen, und dagegen von der Befolgung fremder Zwecke ganz entwöhnt.« –

Einen Monat danach finden wir Kleist eine kurze Zeit in Frankfurt a. O. – noch einmal auf der Flucht vor dem Amt – vor dem, wie er jetzt an seine Schwester schreibt, »furchtbaren Augenblick, der ein ganzes Lebensgeschick unwiderruflich entscheidet« – auf der Flucht davor, sich geduldig in ein Amt zu fügen, »bei dem doch so viele Männer, wie sie es sagen, froh sind, und bei dem man sich doch auch mit dem Gotte Apoll trösten könne, der doch auch dazu verdammt war, Knechtsdienste auf Erden zu tun«; wenn ihn andererseits auch noch immer, so schreibt er, selbst das Stichwort der Kantkatastrophe schon vorausnehmend, »sein früheres, höheres Ziel reize«[8]). Im gleichen Monat schreibt er die beiden berühmten Briefe aus Berlin gleichzeitig an seine Schwester und an seine Braut darüber, daß sein einziges, sein höchstes Ziel gesunken sei. Das ist der sogenannte Zusammenbruch durch Kant, von dem Kleist bald danach, am 9. April an die Braut eingesteht, daß es im Grunde nichts war, »als ein innerlicher Ekel vor aller wissenschaftlichen Arbeit«.

Wir sehen: Die Wissenschaften sind nur ein Vorwand für seine Liebe zu ihnen; er braucht oder mißbraucht beide als Halt; es geht ihm nicht um die Wahrheit, sondern um seinen Halt. Diese Liebe, dieser Halt, war wiederum letzthin ein Vorwand dafür, daß er kein anderes unwissenschaftliches Amt annehmen konnte. Den einzigen Ausweg, den er sich selbst in seinen Briefen gelassen hatte, und auf den ihn wohl auch seine Braut zu drängen versuchte, das akademische Lehramt, war wissenschaftlicher Art. In der Furcht, daß er diesen Ausweg zu beschreiten gezwungen sein könnte, mußte er für sich selbst vor den anderen seine Liebe zu den Wissenschaften – und, wenn das nicht verfing – auch die Wissenschaften als solche zusammenbrechen lassen. Und so holt er nun, nach weislicher Vorbereitung aus zu dem großen Schlag, den man den Zusammenbruch durch die Kantische Philosophie nennt. Und durch diesen Schlag gelingt es ihm wirklich, die völlige Befreiung von der Verpflichtung, ein Amt anzunehmen, durchzusetzen und seine Schwester für seine weiteren Pläne zugänglich zu machen.

Der sogenannte Zusammenbruch Kleists durch die Kantische Philosophie, wie er sich in den beiden großen und ganz gleichartigen Briefen an Braut und Schwester vom 22. bzw. 23. März 1801 bezeugt, ist ein von langer Hand vorbereiteter Schlag oder Anschlag gewesen, durch den Kleist von bestimmten Verpflichtungen loszukommen und zur Erfüllung bestimmter Wünsche berechtigt zu werden hoffte; – d. h. allerdings nicht, daß sich bei Kleist keine Spur einer Auseinandersetzung mit der Kantischen Philosophie finden ließe. Seine Argumente haben u. a. auch einen sachlichen Kern. Mit anderen Worten: Daß Kleist einen Zusammenbruch durch die Kantische Philosophie konstruierte, genauer: daß er seine brieflichen Mitteilungen an Braut und Schwester auf einen solchen Zusammenbruch hinkonstruierte, ist nicht ausschließlich ein individualpsychologisch erklärbarer Bluff oder nur eine in seiner seelischen Motorik begründete Vorspiegelung falscher Tatsachen. So einfach liegen die Dinge nicht. Und es kommt nun darauf an, genau zu er-

[8]) Undatierter Brief vom März 1801.

kennen, was an diesem Zusammenbruch Vorwand, Konstruktion, Stilisierung für sich und vor anderen, und was davon ernst zu nehmende Krisis, sachlich zu diskutierender Ausspruch ist.

Wir sehen, so wie sich dieser Zusammenbruch äußert und darstellt, ist er weitgehend seelisch begründet und also auch motivierbar. Es kam Kleist darauf an, nachdem alles andere noch nicht verfangen hatte, mit aller Drastik zu demonstrieren, daß er zu keinerlei Amt, zumal aber zu keinerlei wissenschaftlichem Amt geeignet sei. Er entsetzte sich, wie er gesteht, vor dem furchtbaren Augenblick der Berufswahl, die sein ganzes Lebensgeschick unwiderruflich entscheidet. Er war also entschlossen, um jeden Preis die Annahme eines Amtes zu hintertreiben. Er war daher ebensosehr gezwungen, diesen Entschluß seinen Verwandten, zumal seiner Braut und seiner Schwester mit allen nur irgend verfügbaren Mitteln plausibel zu machen. War Kleist doch noch nicht majorenn! Noch bis 1918 wurde man bekanntlich erst mit 25 Jahren volljährig. Wenn Kleist kein Amt annahm, wenn er in die Schweiz und nach Paris reisen wollte, so brauchte er sein Vermögen. Doch über dieses verfügten noch die Verwandten, die an sich durchaus nicht einsehen konnten, daß er kein Amt annehmen könne. Es kam also darauf an, die Braut zu vertrösten und die Schwester zur Unterstützung seines Entschlusses und seiner weiteren Wünsche und Pläne zu mobilisieren. Und dazu bedurfte es eben des schwersten Geschützes. Der Verweis auf den »innerlichen Ekel vor aller wissenschaftlichen Arbeit« allein hätte nicht durchschlagend gewirkt. Solch ein Unbehagen, solch einen Widerwillen mag manchen, zumal manchen jüngeren Menschen befallen. Im übrigen wäre ein solches Gefühl auch ein Eingeständnis von eigener Ohnmacht, Schwäche, von Mangel an eigenem Leistungs- oder Überwindungsvermögen gewesen.

Ganz gleich, wie Kleist vor sich selbst zu dieser Tatsache seiner Unfähigkeit stand, vor den anderen, den Verwandten, hätte das Eingeständnis der eigenen Unfähigkeit wieder nicht durchschlagend gewirkt; er mußte also für diese Unfähigkeit etwas Größeres, Gewaltigeres verantwortlich machen; er mußte sein individuelles Versagen auf eine über ihn wie von außen hereinbrechende, überpersönliche Macht gleichsam abwälzen können. Und dazu war ihm die geistige Großmacht der Kantischen Philosophie gerade gut genug. Kant, der Alleszermalmer, der Zertrümmerer des Weltbildes der Aufklärung, mußte also dazu herhalten, daß Kleist seinen Überdruß an der wissenschaftlichen Arbeit vor seiner Braut und seiner Schwester als ein Fiasko, einen Zusammenbruch aller Wissenschaft, aller Wahrheit überhaupt darstellen, oder daß er seinen ganz subjektiven Unwillen zu einer objektiven, ja absoluten Unmöglichkeit ausmünzen konnte. Die sogenannte Katastrophe infolge des Studiums der Kantischen Philosophie ist also vorerst und vor allem ein grandioses Spektakel, das Kleist vor der Braut und der Schwester aufführt, um seinen Eigensinn bei ihnen durchzusetzen.

War ihm das letztere einmal gelungen, dann konnte er auch mehr oder weniger offen einlenken, die ganze Grandiosität der Katastrophe selbst wieder bagatellisierend gestehen, daß es sich um ein durchaus partikuläres Anliegen gehandelt habe. Ich betone und wiederhole den vorwiegend (nicht ausschließlichen) seelischen Vorwandscharakter dieses Zusammenbruchs so nachdrücklich und werde ihn auch an den brieflichen Zeugnissen zu erweisen versuchen, weil man in der Kleist-Literatur diesen Zusammenbruch meist als zu wörtlich oder buchstäblich verstanden und ganz unbesehen, unproblematisch als sachlich eindeutig, ja gültig hingestellt hat, ohne die Tatsache recht zu bedenken, daß diese Katastrophe, falls man sie überhaupt als eine solche gelten läßt, diese Katastrophe des theoretischen

Wissens doch weder die einzige, noch die schwerste in Kleists Leben war. Die späteren Zusammenbrüche seines poetischen Schaffens haben viel ernsteren Charakter. Gegen sie wirkt der vermeintliche Niederbruch durch die Kantische Philosophie im Grunde noch wie ein Kinderspiel. Verführt durch die Ein- und Aufdringlichkeit des Kleistschen Wortes hat man zumal in literarhistorischen Arbeiten diesem – von Kleist durch die Philosophie motivierten Zusammenbruch die größte Aufmerksamkeit angedeihen lassen. Es gibt mindestens zwei bis drei Dutzend von Abhandlungen, Broschüren und Zeitschriftenaufsätzen über diese Kantkrise. Dieser Zusammenbruch Kleists ist für die meisten Literarhistoriker gleichsam eines der ganz wenigen geistes- und philosophiegeschichtlichen Bonbons gewesen, das sie zu goutieren, bzw. – um einmal ausnahmsweise absichtlich aus dem Bilde zu fallen – breitzutreten vermochten. Gundolf bildet in diesem Punkt eine Ausnahme.

Die meisten Literarhistoriker haben Kleists Aussagen über die Kantische Philosophie, und das hieß für sie meistens zugleich: über die Philosophie überhaupt, mit blindem Eifer, gleichsam als Dogmen, ja als Offenbarungen hingenommen und so getan, als ob das, was Kleist aussagt, sowohl sachlich als allgemein geistig durchaus in Ordnung sei. Die klügeren unter ihnen haben zwar eingesehen, daß Kleist Kant nicht gründlich studiert, bzw. mißverstanden hatte; aber sie haben sich dann gedreht und gewendet, um letzthin doch aus der Art, wie Kleist mit der Philosophie umzugehen beliebt, möglichst viel Kapital für seine Dichtung – ja für die Dichtung im allgemeinen – herauszuschlagen.

Eine Sonderstellung in dieser Hinsicht nimmt Gerhard Fricke mit dem Buche: Gefühl und Schicksal bei H. v. Kleist ein. Er macht aus dem Kleistschen Versagen, der Kleistschen Not, eine ganz besondere, ja geradezu großartige Tugend. Er deutet nämlich die Kleistsche Aversion gegen Kant, gegen alle Philosophie und gegen alles verbindliche Wissen, Denken und Handeln religiös, oder besser noch existenziell. Und er meint allen Ernstes, daß Kleist die Kantsche Philosophie etwa so mißverstanden habe wie Luther den mittelalterlichen Thomismus. Die Kantische Philosophie, so argumentiert er, hätte in Hinsicht dessen, was wahr, recht und gut sei, nur allgemeingültige Antworten, also Antworten gegeben, die nur für alle Menschen, nicht aber für Heinrich v. Kleist gültig seien. Die Kantische Philosophie also hätte vor der Frage versagt, was für diesen bestimmten Menschen, Heinrich von Kleist, mit dieser besonderen Veranlagung hier und jetzt, in dieser konkreten Situation der Angst vor der Bindung an ein Amt, des Dranges nach Freiheit und Ferne, nach Reisen und ebenso nach idyllischer Ruhe, was also für dieses, wenn auch geniale Unikum recht und gut sei.

Kleist, so sagt Fricke, fragt aus der absoluten Konkretheit und Wirklichkeit und Unmittelbarkeit seines ganz bestimmten Schicksals, aus seiner geschichtlichen Lage heraus. Und eine solche Fragestellung wäre sowohl im guten als auch im schlechten Sinne existenziell; – im guten Sinn, weil es in der Tat darauf ankommt, daß der Mensch aus seiner eigenen Art und Situation heraus sich bemühen muß, die gültigen aber zunächst nur abstrakt allgemeinen Anforderungen oder Ansprüche – wie sie z. B. der kategorische Imperativ Kants formuliert – an ihn als Menschen selbst zu ergreifen und zu verwirklichen oder zu konkretisieren hat; mit anderen Worten, daß der Mensch nicht ein unselbständiges, uneigentliches Dasein nach fremden Anweisungen und letztlich äußerlich bleibenden Normen führt. Es kommt schlechterdings auf den einzelnen Menschen selbst an, oder vielmehr es kommt darauf an, daß er selber das Wahre, das Rechte, das Gute ergreift und verwirklicht. Anderenfalls wäre das Allgemein-menschliche entweder ein nur

besonderen Menschen fremdes Gesetz, dem ich mich äußerlich beuge, oder gar nur ein abstrakt-allgemeines, bloß ideelles, unwirkliches, unlebendiges Gesetz, gleichsam ein toter Wissensballast, ein bloßes Gedankengut, mit dem ich als einzelner Mensch nichts zu tun habe. Insofern ist alles Leben, zumal alles geistige Leben existenziell. Aber es gibt auch eine schlechte Bedeutung des Wortes und Begriffs der Existenz. Und diese schlechte Bedeutung ist nicht nur heute in unserem mehr oder weniger schönen literarischen Leben im Umlauf. Es ist auch diejenige, die allein für die Kleistsche Haltung der Kantischen Philosophie gegenüber anwendbar ist.

Es ist diejenige, die unter dem einzelnen Menschen ein nun einmal so Seiendes, Gewordenes und in keiner Weise zu Änderndes, eben nur Existierendes versteht, für das es keinerlei Verbindlichkeit oder Allgemeingültigkeit, Wahrheit und geistige Wirklichkeit gibt, oder vielmehr: das sich selbst für das einzig Verbindliche, Wahre und Wirkliche erklärt. Existenziell wäre in diesem Sinne nichts anderes als das hartnäckige Bestehen auf seiner Einzelheit, seinem subjektiven Belieben und willkürlichen Umgang mit allem. Es wäre die Verabsolutierung des einzelnen menschlichen Ichs. Es wäre die Leugnung und Ablehnung von allem objektiv Geistigen, durch das oder durch dessen Ergreifung und Personierung der Mensch ja erst eigentlich wird, was er ist.

Man mag diese Hartnäckigkeit des Subjekts nun beschönigen oder verbrämen, man mag sie mit der Haltung des Menschen im frühgermanischen Heldenlied, in der isländischen Saga, in der Frühzeit der Reformation – was gänzlich falsch wäre – oder mit dem Sturm und Drang – was zum Teil richtig wäre, aber auch den Sturm und Drang zugleich richtete – in Beziehung setzen und in dem Bestehen auf dieser hartnäckigen Subjektivität einem Durchbruch der lange verborgenen oder verdeckten ursprünglichen germanischen Seins- und Verhaltensweise, wie Gerhard Fricke und noch entschiedener Clemens Lugowski, oder in ihr den Ausdruck der Situation des sogenannten modernen Menschen erblicken. – Der Staub, den der heutige Existenzialismus, zumal des Franzosen Sartre, aufwirbelt, deutet benebelnd genug auf diese Aktualität hin. – Diese Art Existenzialismus ist und bleibt eine Unmöglichkeit, weil er das einzelne Endliche als solches, d. h. das vollkommen Relative für das eigentlich Absolute erklärt. Und wenn wir Kleists Haltung als existenziell in diesem schlechten, unmöglichen Sinne des Wortes anzusehen berechtigt wären, dann könnten wir allerdings durchaus verstehen, daß seine Auseinandersetzung mit Kant zu einem Zusammenbruch führt.

Clemens Lugowski hat denn auch in Weiterführung der existenzialistischen Interpretation von Gerhard Fricke unter Verweis auf die urgermanische Seinshaltung die richtigen Konsequenzen gezogen. Er sagt: (Wirklichkeit und Dichtung 1932, S. 221) Es ginge nicht, wie Fricke meint, um die Tatsache, daß die Kantische Ethik für Kleist keine Antwort hat. Die Kantische Ethik wolle durchaus für alle Menschen eine Antwort haben, also auch für Heinrich v. Kleist. Aber, so fährt Lugowski fort, »indem sie sich an den Menschen überhaupt wendet, sind ihre Antworten zunächst außerwirklich und müssen von dem jeweils Handelnden erst in Wirkliches umgesetzt werden. Dazu war Kleist unfähig, und zwar deshalb, weil es für ihn eine unvollziehbare Vorstellung war, seine geschichtliche Wirklichkeit hier und jetzt auf dem Umweg über eine Idee wiederzugewinnen. An dieser Unfähigkeit zur Abstraktion brach Kleist letzthin zusammen.«

Wir haben bisher wenig sinnvollere Sätze über die sogenannte Kantkatastrophe gelesen. Im folgenden freilich macht auch Lugowski wieder die Kleistsche Not wenigstens teilweise zu einer, ja der eben urgermanischen Tugend. Aber selbst

angesichts dieser Sätze bedarf es noch der begrifflichen Klarstellung. So richtig Lugowski einsieht, daß Kleist nicht vermocht hat, den ethischen Imperativ Kants in Wirklichkeit umzusetzen, d. h. eben, ihn zu ergreifen, ihn zu personieren, ihn in eigenes Leben und Tun zu verwandeln, ihn zum Gesetz seiner eigenen geschichtlichen Wirklichkeit zu machen, und dadurch eben – im Kantischen sowohl als ganz allgemein menschlichen Sinne – sittliche Person zu werden, so unangemessen ist es doch andererseits, von dieser sittlichen Selbstverwirklichung des Menschen als von einem »Umweg über eine Idee« zu sprechen und diesen Umweg seinerseits als einen Akt der Abstraktion zu bezeichnen, der eben für Kleist unvollziehbar gewesen sei.

Freilich, man könnte mit Einschränkung von einem Umweg sprechen, insofern nämlich, als der Mensch von vornherein nicht auf dem rechten Wege zu sein braucht, ja, nach christlicher Auffassung von vornherein auf dem rechten Weg gar nicht sein kann. Das Mensch- oder Personwerden des Menschen ist eben kein Anliegen unmittelbarer, frisch-fröhlicher Eigenentfaltung. Es geht dabei durch die Krisis oder den Sündenfall der Erkenntnis, durch die Wahl zwischen Gutem und Bösem und wahrlich noch manchen anderen Stufen und Stationen. Man muß dabei schon fähig sein, wie Lugowski sagt, seine geschichtliche Wirklichkeit zu verlassen, mit einem anderen Wort, seine natürliche, bloße, kreatürliche Existenz aufzugeben. Dieses Verlassen, dieses Aufgeben läßt sich wohl als ein Abstrahieren bezeichnen. Der Umweg geht also eigentlich nicht über »eine« Idee, eine, wie Lugowski sagt, willkürliche oder beliebige Idee – der kategorische Imperativ Kants ist von strengster Verbindlichkeit und Notwendigkeit – der Umweg geht vielmehr über *die* Idee, die geistige Grundgestalt des Menschen eben als Menschen, nicht als Existenz, als unmittelbares und sogenanntes geschichtliches, konkretes Dasein. Das bloße Dasein hat der Mensch ja mit allen anderen Dingen gemeinsam. Der Umweg geht also über den Menschen selbst, über sein Ebenbild. Und der Sinn dieses Umwegs ist nach dem Evangelienwort: Ihr sollt vollkommen sein wie euer Vater im Himmel vollkommen ist – letzthin das Einswerden mit diesem Ebenbild oder die Konkretion.

Wir müssen die Thesen Lugowskis also dahin korrigieren, daß Kleist unfähig war zur Konkretion, d. h. er vermochte es nicht, von seinem endlichen, engen bedrängten Dasein als dieser einzelne, ganz besondere Mensch abzugehen, zu abstrahieren; er hielt sich gleichsam krampfhaft an seiner Endlichkeit fest, in der Angst, sich zu verlieren; er vermochte es also nicht, seine Endlichkeit aufzugeben, sich dem Unendlichen zu öffnen und von ihm durchwalten und tragen zu lassen. Er verleugnete, so könnten wir auch sagen, die ewige Wahrheit, statt in der Hingabe an sie aus ihr selbst wahrhaft zu leben. Das eben wäre die Konkretion gewesen, zu der, die Abstraktion im Sinne der Aufgabe des Endlichen um des Gewinnes des unendlichen Selbst willen Voraussetzung ist. Erinnert sei hier an den mehrmaligen Goetheschen Ausspruch, daß das ganze Geheimnis des Lebens darin bestehe, seine Existenz aufzugeben, um eben zu existieren.

Ansonsten, um Mißverständnisse zu vermeiden, war Kleist zur Abstraktion durchaus befähigt; nämlich dann, wenn wir unter Abstraktion die Heraushebung und Fixierung einzelner, einseitiger Gedanken verstehen. Ja, in solcher Abstraktion war Kleist geradezu Meister, und es scheint manchmal sogar, als schritte er immer von einer These und Antithese eilig zur anderen weiter, und als vermiede er dabei peinlichst, einmal eine Synthesis, eine konkrete Lösung zu finden. Kurzum, er denkt abstrakt. Er hält immer einen Gedanken gegen den anderen fest, ohne sie jemals vereinigen oder trennen zu wollen.

Um aber ein Beispiel dafür zu geben, was eigentlich abstrakt, und was konkret sei und zu vergegenwärtigen, welche verheerenden Konsequenzen das abstrakte Denken, das Festhalten einseitiger Gedanken gegeneinander in allen Bereichen des Lebens und Geistes hat, wie notwendig es daher auch ist, konkret zu denken oder, um das Goethe-Wort noch einmal aufzunehmen, den Widerspruch mit Geist zu lösen, und andere zu verstehen, wenn man auch selbst nicht verstanden wird, d. h. nicht in Gegensatz zu verharren, sondern ihn eben als den eigenen Gegensatz zu begreifen, einzubegreifen in den personhaften Lebens- und Geistbezug, weise ich auf Hegels berühmten Aufsatz: 'Wer denkt abstrakt?' hin.

Ich hoffe, inzwischen deutlich gemacht zu haben, daß gerade bei Kleist ein klarer geistesgeschichtlicher Zusammenhang, ein genauer Bezug zwischen Dichtung und Philosophie nicht herstellbar ist. Was angesichts Schillers sehr einfach ist, was angesichts Hölderlins zwar weitaus schwieriger ist, als es nach der Sekundärliteratur meistens scheint, aber dennoch bei näherem Zusehen und Einblick darzustellen gelingt, was bei Jean Paul und Novalis ganz offenbar ist, – eben der lebendige, meist durchaus krisenhafte und letzthin doch fruchtbare Bezug zur gleichzeitigen Philosophie – das scheint bei Kleist nicht in gleicher Weise vorhanden zu sein. Gewiß hat sich Kleist mit der Kantischen Philosophie auseinanderzusetzen versucht. Doch diese Auseinandersetzung ist katastrophal – einmal insofern, als sie bei ganz ungenügender Kenntnis Kants, mit so unzureichenden geistigen Mitteln, mit soviel Eilfertigkeit und Ungeduld vor sich geht, zum anderen, als sie nicht sachlich-selbstzwecklicher Art, sondern vorwiegend seelisch begründet ist und zu durchaus unsachlichen Vorwänden ausgemünzt oder hochstilisiert wird, und zum dritten, weil sie in der Tat auch als eine Krise erscheint.

Ich habe bis hierhin die Frage zu klären versucht, inwiefern uns die Literarhistorie zum Verständnis dieses Zusammenbruchs helfen kann, bzw. uns dabei im Stich läßt. Clemens Lugowski gab die einleuchtendste Lösung, wenn auch mit nicht genügend durchklärten begrifflichen Mitteln, indem er das Kleistische Seelentum auf die Seins- und Verhaltensweise zurückbezog, die wir in der altgermanischen Dichtung vorfinden. Die Kleistische Weise stellte durchaus diese Weise als einen Durchbruch ursprünglich deutschen Fühlens durch die Überfremdung der abendländischen Formen der Wirklichkeitsauffassung dar, als einen Durchbruch, den man allerdings ebensogut als einen Rückfall in eine vorabendländische Seinsstufe bezeichnen kann. Eine so anachronistische oder atavistische Auffassung Kleists läßt sich im Grunde nicht halten. Obwohl es möglich, vielleicht sogar notwendig ist, daß einzelne Genien frühere, vorzeitige Seinshaltungen zu leben, zu wiederholen versuchen, so kann und darf doch bei solchen Versuchen das inzwischen Geschehene, Gebildete und verbindlich Gewordene nicht einfach als Verleugnung oder als Überfremdung abgetan werden.

Es kommt also durchaus darauf an, daß der Wiederholende die Kraft hat, in die wiedergewonnene ursprüngliche Seinshaltung die geschichtliche Wirklichkeit einzubegreifen, so wie es Goethe und Hölderlin bei der Wiedereroberung des griechischen und römischen Altertums getan haben.

Dies war nun aber, wenigstens nach der Deutung Lugowskis, bei Kleist nicht der Fall; und so mußte sein Vorsprung als bloßer Rückfall erscheinen. Kleist verstieß sozusagen, indem er die Existenz im schlechten Sinn zu behaupten scheint, gegen die geistigen Gesetzlichkeiten der abendländischen Welt. Und um diese Gesetzlichkeiten ausdrücklich sichtbar zu machen, habe ich mich oberhalb auf Goethe und Hegel berufen. Es wurde dabei der Begriff einer Existenz sichtbar, die sich dadurch gewinnt, daß sie sich aufgibt. Genauer: die ihr endliches

Sein verläßt, um sich als unendliches Selbst zu ergreifen. Und es wurde im Zusammenhang damit klar, daß der Mensch, um in solcher Weise wahrhaft zu existieren, der Abstraktion zwar bedarf eben als Aufgabe seines endlichen Seins, aber von ihr aus zur Konkretion fortzuschreiten hat; mit anderen Worten: sein unendliches Selbst nun mit seinem endlichen Sein wieder zusammenzuschließen genötigt ist. Der Mensch kann bei der Abstraktion als solcher nicht stehen bleiben. Die bloße Abstraktion, die bloße Aufgabe allen endlichen Seins wäre nichts anderes als das, was Kleist ja auch wirklich tat, der Selbstmord. Die gleiche Notwendigkeit des Fortschreitens von der Abstraktion zum Konkreten zeigt sich, wie hier als Seinsvollzug, so auch als Denkvollzug schließlich an Hegels Aufsatz: 'Wer denkt abstrakt?'

Als Denkvollzug freilich nicht im Sinn einer logisch-formalen Operation des Verstandes, sondern als ein geistiges Sich-Bewegen in den verschiedensten Bereichen lebendiger Wirklichkeit. Zu einem derartigen konkreten, übergegensätzlichen Denken jedoch sahen wir Kleist nicht fähig. Bei Goethe und Hegel, diesen beiden wohl größten Genien und Vollendern der abendländischen Neuzeit, wurde uns so eine Weise der Existenzüberwindung und Weltverwirklichung sowohl im Sein als im Denken gewiß, die vor jedem Rückfall in vorchristliche Urtümlichkeit und Tragik zu schützen vermag.

Ich hätte mich zwar mit dem gleichen Recht, doch nicht mit dem gleichen Gewicht auf Kant selbst gegen Kleist berufen können. Mit gleichem Recht, denn auch Kant steht letzthin durchaus in der abendländischen Tradition. Doch nicht mit dem gleichen Gewicht, weil die Kantische Philosophie in der Tat einen skeptischen, ungläubigen, resignierenden, wenn nicht, wie ihr Urheber selbst, sogar tragischen Zug hat, der sie zu einer existenzialphilosophischen Auslegung im schlechten Sinne zumindest geneigt macht. Kants Denken zeigt zwar keinen urgermanischen, so doch einen stark alttestamentarischen Einschlag[9]). Es ist übrigens der gleiche alttestamentarische Einschlag, den Kierkegaard am Schluß der Periode des deutschen Idealismus zeigt und gegen diesen selbst geltend macht. Und Kierkegaard ist der eigentliche Vater aller Existenzialphilosophien.

Die große Zeit der Versöhnung des abendländischen Geistes, die wir die Goethezeit nennen, ist also geradezu eingerahmt, eingeengt von zwei mehr oder weniger unversöhnlichen Genien, Kant und Kierkegaard. Die Kantische Philosophie hat zur Zeit ihres Auftretens tatsächlich stark deprimierend gewirkt. Und keiner der produktiven Geister hat sich dieser Depression ganz zu entziehen vermocht. Indem diese Philosophie den billigen Optimismus der Aufklärung untergrub, erregte und spannte sie aber auch alle Kräfte und wohl niemals war eine Skepsis in theoretischer, und ein Rigorismus in praktischer Hinsicht so heilsam, fruchtbringend, kräfteauslösend und befreiend. Aus der auch zeitgeschichtlichen, politisch bedingten Zerrissenheit, Lähmung und Starre, erhob sich bald Gipfel um Gipfel autarken und zugleich gediegensten Geistschöpfertums. Schöpfertums nicht im Sinne selbsteigenen, prometheischen Sich-Gebärdens, sondern im Sinne des wirklichen Schöpfens, Aufnehmens, Gestaltens und Mitteilens aus dem Lebensgrund; und Geistschöpfertum in dem Sinne, daß hier dem Geist nach seinem wahren Begriff, nämlich nach seiner Herkunft, seinem Grund oder Wesen, seinem Gewesensein, zweitens nach seiner Existenz, d. h. seinem Dasein im Hier und Jetzt, und drittens nach seinem Ziel oder Zweck, das heißt seiner Zukunft Rechtfertigung widerfuhr, d.h.

[9]) Ich darf hier ausnahmsweise einmal auf ein eigenes Buch, 'Die Heimkehr des Geistes' verweisen; Ich habe in den Kant- und Schiller-Kapiteln dieses Buches das Ungenüge an Kant mit aller nur nötigen oder gebotenen Schärfe hervorgehoben.

ebenso, daß seine Gegenwart eben in dieser Dreieinigkeit seines Wirkens aus göttlicher Herkunft durch das Hiesige, Endlich-Zeitliche hindurch in die unendliche Zukunft besteht. Ich deute dies alles nur an, um festzustellen, daß die Schwierigkeiten, in die Kant seine Generation geführt hatte, nicht unlösbar waren, daß vielmehr auf Grund und kraft dieses Geistschöpfertums die Versöhnung von Gott, Mensch und Welt vollzogen, die Lösung der dringenden Probleme der Zeit und nicht zuletzt damit auch die Überwindung der Kantischen Philosophie schon herbeigeführt worden war.

Neben Goethe und Hegel wären hier für die Frühzeit des deutschen Idealismus, in der Kleist ja noch stand, vor allem Schiller, Hölderlin, Novalis, aber auch Fichte und Schelling zu nennen. Also: die Lösungen waren da. Man brauchte nur zuzugreifen. Man mußte aber auch wirklich zugreifen und sich nicht bei unwilligem Geiste und verdrossener Seele damit begnügen, sich selbstgefällig, spiegelfechterisch oder ironisch mit den Abstraktionen des Verstandes wie Kleist herumzuschlagen. Die Lösungen waren da, doch nicht zur Ansicht und Beurteilung von außen, sondern dazu, daß man sich gleichsam in sie selbst einbegriff, sich durch sie verwandeln ließ und sie sich so wirklich zu eigen machte. Es brauchte damals, um 1800 kein Mensch und auch kein Genie mehr an Kant zu scheitern, oder, wie Kleist in dem berühmten Brief vom März 1801 an seine Schwester Ulrike sich ausdrückt, »eines von den Opfern der Torheit zu werden, derer die Kantische Philosophie so viele auf dem Gewissen hat«.

Das angebliche Scheitern wäre schon dann fast unmöglich gewesen, wenn man Kant selber richtig, vollständig zu studieren vermocht hätte. Um wieviel unmöglicher also dann, wenn man die Ausdauer und Umsicht aufgebracht hätte, die großartigen Auseinandersetzungen Schillers, Fichtes, Schellings und Hegels mit Kant auch nur irgendwie wahrzunehmen. Dazu aber war Kleist als eine ungebärdige, ungebändigte Existenz nicht in der Lage.

Es sind ausdrücklich nicht die Literarhistoriker allein, die sich von Kleists Konstruktion der Kantkatastrophe haben bestechen und blenden lassen. – Der Philosoph und Philosophiehistoriker, den ich als typisches Beispiel heranziehen möchte oder muß, ist Ernst Cassirer – Idee und Gestalt, S. 155ff. –. Er hat die Kleistschen Aussagen über die Kantische Philosophie gegenüber der philosophisch völlig ungebildeten Braut und der an ganz anderen Dingen interessierten Schwester mit geradezu oberlehrerhaft wirkendem Ernst aufgenommen, geistesgeschichtlich zu beziehen, philosophisch zu deuten und nach den Konsequenzen für Kleists Künstlertum allerdings auf recht harmonistische Weise auszuwerten versucht. Cassirer geht dabei ganz richtig von Kants Philosophie nicht als einer allgemeinbegrifflichen Doktrin, sondern als einer unmittelbaren Lebensmacht aus. Das war sie damals, was ich vorhin kurz andeutete, in der Tat und nicht, das muß zugleich hinzugefügt werden, für Kleist, der ja wie bekannt, durchaus in der Glückseligkeits- und Vollkommenheitsphilosophie der Aufklärung befangen war[10]).

Cassirer zeigt dann richtig die dürftigen Vorkenntnisse und Anlässe auf, durch die Kleist zu seinem Zusammenbruch geführt worden sein soll und weist dabei insbesondere mit einigermaßen richtigem Instinkt darauf hin, daß Kleist nicht eigentlich durch Kant selbst, von dem er sich zunächst aus der 'Religion innerhalb' (1793) und der 'Anthropologie' (1798) im wesentlichen die moral- und

[10]) Zumal sein für Rühle bestimmter Jugendaufsatz 'Über den sicheren Weg, das Glück zu finden und es auch unter den größten Drangsalen des Lebens zu genießen' gibt Zeugnis davon.

religionsphilosophischen Teile angeeignet hätte, die mit der Aufklärungslehre in Einklang stünden, daß Kleist nicht durch Kant selber, sondern durch die gerade damals im Jahre 1800 erschienene Schrift Fichtes 'Über die Bestimmung des Menschen' erschüttert worden sei. Diese Schrift, die die Kapitel hat: 1. Wissen, 2. Zweifel, 3. Glauben, zieht zweifellos zunächst mit einer bis dahin nicht ausgesprochenen Radikalität die Konsequenzen aus Kants Skepsis in theoretischer Hinsicht. Sie erweitert und vertieft die Kantische Skepsis bis zur vollkommenen Verflüchtigung aller Realität eben im Wissen, das nur den Irrtum zerstören, doch keinerlei Wahrheit zu geben vermöge. Aber sie läßt es doch bei diesem theoretischen Nihilismus in keiner Weise bewenden. Sie zieht ebensosehr im dritten Teil 'Glauben' die Konsequenzen aus Kants Lehren in praktischer Hinsicht. Sie erweitert unter Aufnahme jakobischer Elemente die Enge und Formalität des Pflichtbegriffs Kants, des Kategorischen Imperativs, zu einer ethisch fundierten Glaubensgewißheit und deutet damit auf die 1806 folgende religionsphilosophische Schrift Fichtes 'Von der Anweisung zum seligen Leben' voraus.

Wenn Kleist wirklich von dem ersten Teil dieser Schrift erschüttert worden sein sollte, – dieser Teil ist allerdings zur Erschütterung geeignet – so hätte er freilich schon hier bei genauerem Lesen auf ein anderes »Organ« als das Wissen, eben den Glauben des dritten Teils stoßen müssen. Aber Kleist konnte eben nicht mit Besonnenheit lesen. Deshalb bleibt es im Grunde gleichgültig, ob er seine erschütternde Weisheit über die »sogenannte Kantische Philosophie«, – und dieses »sogenannt« hat Cassirer wohl auf die Fichtesche Schrift gebracht – ob Kleist seine Weisheit aus einem eigenen Exzerpt aus Kant selbst, einer Kollegnachschrift, eigenen Schrift über Kant oder aus einem flüchtigen hastigen Einblick in eine Fichtesche Schrift bezogen hat. Kleist hat weder Kant noch Fichte im Ernst zu verstehen versucht und vermocht. Er hatte die Fähigkeit nicht, sich mit den großen Genien der damaligen Zeit in ein Gespräch einzulassen. Vielleicht wollte er diese Fähigkeit auch gar nicht erwerben. Wer weiß das? Vielleicht drängte sich ihm auch schon damals das dumpfe Gefühl oder Bewußtsein einer eigenen dichterischen Mission auf. Auch Goethe hat trotz der unendlich vielseitigen wissenschaftlichen, ästhetischen und weltanschaulichen Kommunikation stets der entschiedensten Einsamkeit bedurft, um produzieren zu können. Und mit diesem Drängen zur eigenen Produktion bringt denn auch Cassirer die vermeintliche Kantkatastrophe Kleists in Verbindung. Er behauptet relativ kühn, »daß es erstens das Eigentümliche von Kleists Entwicklung sei, was in dieser Form vielleicht in der Lebensgeschichte keines anderen großen Dichters wiederkehrt, daß es ein gedankliches Erlebnis ist, das gleichzeitig die produktiven dichterischen Kräfte in ihm gelöst und befreit hat, und das ihm selbst erst zum vollen Bewußtsein dieser Kräfte verholfen hat, daß er zweitens durch diese intellektuelle Krise zu einer neuen theoretischen Weltansicht gelangt.«

Was das erstere betrifft, so glaube ich deutlich gemacht zu haben, daß Kleists Dichtertum die Flucht vor dem Galeerentum eines Amts, die wiedererlangte Ungebundenheit förderlicher, daß diese Ungebundenheit selbst für den Durchbruch zu seinem Dichtertum viel entscheidender gewesen ist, als das »gedankliche Erlebnis« der Kantischen Philosophie, durch dessen Stilisierung zu einem Zusammenbruch er allerdings seine Ungebundeneit in jedem Sinne des Wortes erreicht hat. Und was die letztere Behauptung betrifft, daß Kleist durch sein Kanterlebnis zu einer neuen theoretischen Weltansicht gelangt sei, so können wir nur den Kopf schütteln. Denn wenn überhaupt irgendwo bei den dichterischen Genien der Goethezeit die theoretische Weltansicht fehlt, dann eben bei Kleist. Kleist hat zwar

einige geniale Gedanken in ebenso genialer Form niedergelegt – ich erinnere nur an den Aufsatz 'Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden', und den über das Marionettentheater. Aber zu einer theoretischen Weltansicht gehört noch anderes und mehr. Zu ihr gehört vor allem eine gründliche und umfassende Auseinandersetzung mit den vergangenen und bestehenden und den ewig gegenwärtigen philosophischen Gesamtlehren. Anders gesagt, mit der philosophia perennis; in Kleists Fall insbesondere die Auseinandersetzung mit Kant, und das hätte einer Weise der Auseinandersetzung bedurft, durch die das Resultat, die eigene theoretische Weltansicht Kleists so in sich begründet und auch hätte vollendet werden müssen, daß sie den Anspruch auf Geltung und Verbindlichkeit wirklich erheben konnte.

Sie bemerken, daß ich in lauter umständlichen Verbalformen spreche, aber ich muß es, weil der angebliche Sachverhalt so wenig einleuchtend ist. Denn von Verbindlichkeit einer theoretischen Weltansicht findet sich bei Kleist keine Spur. Die Art, wie Kleist mit den Kantischen Philosophemen umgeht, wie er aus Kant, mit oder gegen ihn argumentiert, ist durchaus beliebig, willkürlich, ja subaltern, und das war nicht allein durch die philosophische Inferiorität derjenigen bedingt, an die Kleist sich mit seinen Argumenten, mit seiner Konstruktion der Kantkatastrophe überhaupt wendete, der Braut und der Schwester. Diese Unverbindlichkeit war so groß, daß selbst seine Braut die Kantkatastrophe als faulen Zauber durchschaute. Selbst sie konnte sachlichen Anstoß an der Schlüssigkeit eines bestimmten Arguments in seinem Kantkatastrophenbrief an sie nehmen. Und Kleist entschuldigte sich vor ihr damit, daß er seine Argumente gegen Kant um ihretwillen und um sich leichter verständlich zu machen gewählt habe. Es handelt sich also lediglich um Argumente ad hominem, nicht um hieb- und stichfeste Beweisgründe. Es lohnt sich daher auch nicht, näher auf sie einzugehen, wenn auch Cassirer das tut – allerdings mit dem zu erwarten gewesenen Ergebnis, daß die Auseinandersetzung Kleists mit Kant teils auf mangelnder Einsicht, teils auf Mißverstand beruht. Es bleibt mir angesichts dieses Ergebnisses völlig rätselhaft, wie man dann von einer »theoretischen Weltansicht Kleists« sprechen und dennoch behaupten kann: »Kleist lebte in den großen gedanklichen Entscheidungen, in die er die ganze Glut und die ganze Kraft seiner Seele hineinlegte. Und er drang, überall auf unbedingte Wahrhaftigkeit« (Cassirer, S. 171).

Der erste der beiden Sätze ist zweifellos falsch. Kleists Auseinandersetzung mit Kant erreicht in keinem Punkte die Ebene der großen Philosophie. An dem zweiten Satze ist freilich etwas zu retten, wenn wir die unbedingte Wahrhaftigkeit nicht im Sinne der philosophischen Wahrheitssuche, sondern im Sinne des existenziellen Radikalismus verstehen und in dem rücksichtslosen Entweder-Oder, das Eingeständnis erblicken, daß er nur »abstrakt« zu denken vermochte. Auf jeden Fall aber können und dürfen wir nicht mehr dulden, daß die Kleistsche Kantkrise gegen alle Verbindlichkeit, gegen allen berechtigten Anspruch auf Wahrheit als in Ordnung befindlich hingestellt wird. Hierauf aber ist letzthin auch die Cassirersche Darstellung wenigstens abgestimmt.

Romanische Dichtung und Dichtungslehre in der Renaissance

Ein Forschungsbericht

Von August Buck (Marburg)

In keiner Epoche ist die geistige Einheit der Romania so fest begründet wie in der Renaissance. Der in Italien aus der Begegnung mit der Antike hervorgehende Humanismus[1]), der sich sowohl von dem vorausgegangenen mittelalterlichen Humanismus als auch von dem folgenden Neuhumanismus wesentlich unterscheidet, bestimmt als die Bildungsbewegung der Renaissance auch das Geistesleben der romanischen Nachbarländer. Auf der humanistischen Bildung beruht die Einheit der romanischen Dichtung in der Renaissance. Trotz gewisser nationaler Unterschiede überwiegen die gemeinsamen Züge in der Entwicklung der romanischen Literaturen, solange der Einfluß des italienischen Humanismus wirksam bleibt. Dieser Einfluß ist in Frankreich stärker und hält länger an als in Spanien. Dementsprechend löst sich in Spanien früher von den italienischen Leitbildern. Während die »Pléiade« ungeachtet ihres nationalpolitischen Anspruchs noch vom italienischen Lehrmeister abhängig ist, hat die Dichtung des »siglo de oro« schon bald das italienische Element assimiliert und schlägt einen eigenen Weg ein. Mit dem Abklingen des italienischen Einflusses in Frankreich und Spanien sind die Grenzen unseres Berichts abgesteckt, der die romanischen Literaturen der Renaissance betrifft, insofern diese als ein Sinnzusammenhang zu erfassen sind[2]).

Die den drei romanischen Literaturen gemeinsame Beziehung zur humanistischen Bildung bewirkt, daß die romanische Dichtung der Renaissance in ein besonderes Abhängigkeitsverhältnis zu den antiken Autoren tritt und sich um dessen theoretische Klärung bemüht. Dadurch gewinnt die Dichtungslehre eine entscheidende Bedeutung für die Ausbildung der volkssprachlichen Literaturen im Zeichen des Humanismus. Verfasser von Dichtungslehren sind nicht nur Theoretiker, sondern bei den meisten Renaissancedichtern ist ihr künstlerisches Schaf-

---

[1]) Einen Überblick über den gegenwärtigen Stand der Humanismusforschung wollen die Berichte des Verf.s im Archiv für Kulturgeschichte vermitteln: 37 (1955), 105–122; 41 (1959), 107–132.

[2]) Angesichts der Fülle der Jahr für Jahr veröffentlichten kritischen Untersuchungen über die Renaissance-Literatur in Italien, Frankreich und Spanien – in der von den 'Studies in Philology' alljährlich herausgegebenen (und nicht einmal vollständigen) Bibliographie zur »Literature of the Renaissance« nehmen die drei romanischen Literaturen jeweils weit über hundert Seiten ein – kann der folgende Bericht nur eine kleine Anzahl der im letzten Jahrzehnt erschienenen Arbeiten berücksichtigen. Bestimmend für die Auswahl sind einige Fragestellungen, die dem Verf. für den gegenwärtigen Forschungsstand bezeichnend zu sein scheinen, ohne daß auch in dieser Hinsicht irgendein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden könnte. Spätere Berichte werden vielleicht diesen ersten notwendigerweise fragmentarischen Überblick ergänzen.

fen begleitet von dichtungstheoretischen Aussagen sowohl über das eigene Werk wie über Wesen und Aufgabe der Dichtung schlechthin.

Mit der Übernahme der ästhetischen Lehrbegriffe des Humanismus in die volkssprachlichen Dichtungslehren und der Übertragung der humanistischen Stilprinzipien und der antiken Gattungen auf die romanische Dichtung beginnt eine neue Phase in der Geschichte der romanischen Literaturen, in welcher die »Imitatio« zum herrschenden Prinzip des literarischen Schaffens erhoben wird. Obgleich dieses Prinzip bereits in der mittelalterlichen Rhetorik eine wichtige Rolle gespielt hatte, wird es erst durch den Humanismus im Einklang mit der für die ganze Epoche charakteristischen Geisteshaltung[3]) in den Mittelpunkt der Dichtungslehre gestellt.

Kraft seines Bekenntnisses zur »Imitatio« offenbart sich der Humanismus als eine ihrem Ursprung und ihrer Wirkung nach lateinische Bewegung, und dementsprechend knüpft die romanische Dichtung der Renaissance an die römische Tradition an. Wie der römische Dichter es nicht als seine Aufgabe ansah, etwas absolut Neues zu schaffen, vielmehr etwas bereits Vorhandenes im Anschluß an richtungweisende Vorbilder neu formen wollte[4]), so ordnet sich der romanische Dichter der Renaissance mit Hilfe des Prinzips der »Imitatio« in die von der Antike begründete literarische Tradition ein.

Daher ist die Auslegung dieses Prinzips das zentrale Problem der humanistischen Dichtungslehren[5]). Welche individuelle Freiheit bleibt dem humanistischen Dichter im Rahmen der Nachahmung der antiken Vorbilder? Das bereits dem Altertum (Lucrez, Seneca, Macrobius), der Patristik (Basilius) und dem Mittelalter (Johannes von Salisbury, Peter von Blois) wohl vertraute Bienengleichnis wird in der Renaissance angefangen von Petrarca (Fam. I, 8) immer wieder herangezogen, um vermittels einer eklektischen Nachahmung einen individuellen Stil zu wahren, bzw. zu rechtfertigen[6]). Nachahmung in diesem Sinn – »imitazione-creazione«, wie sie Luigi Russo bezeichnet hat[7]) – bedeutet Verwirklichung der eigenen dichterischen Individualität auf dem Wege über die Aneignung der Vorbilder.

Zu den humanistischen Autoren, die sich mit dem Bienengleichnis zur schöpferischen Imitatio bekennen, gehört auch Angelo Poliziano[8]). In seiner Polemik mit dem fanatischen Ciceronianer Paolo Cortesi[9]) beansprucht er für sich das Recht, in seinem Stil sein eigenes Ich auszudrücken. Man wird Eugenio Garin zustimmen können, wenn dieser nachdrücklich betont, daß es sich hier keineswegs nur um eine literarische Streitfrage handelt, etwa den Gegensatz zwischen Cor-

[3]) Die »Imitatio« der Antike in den bildenden Künsten erscheint einem Bembo vorbildlich für die Literatur (Prose della volgar lingua III, in Opere, Milano 1810, XI, 5ff.).

[4]) Horazens Rat »... vos exemplaria graeca / nocturna versate manu, versate diurna« (De arte poetica 268-9) wiederholt Du Bellay in bezug auf das Verhältnis der humanistischen Dichter zu ihren antiken Vorbildern: »Ly donques et rely premierement (ò Poëte futur), fueillette de main nocturne et journelle les exemplaires Grecz et Latins« (La deffence et illustration de la langue françoyse II, 4; éd. crit. p. p. H. Chamard, Paris 1948, 107f.).

[5]) Zu den allgemeinen Ausführungen über italienische Dichtungslehren in diesem Bericht vgl. A. Buck, Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance, Tübingen 1952.

[6]) J. von Stackelberg, Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Imitatio, Roman. Forschungen 68 (1956), 271–293.

[7]) L. Russo, Umanesimo, Rinascimento, Controriforma e la storiografia contemporanea, in I classici italiani II, Firenze 1939, V–XIX.

[8]) R. Lo Cascio, Il lavoro dell'ape e la poesia delle »Stanze«, in Il Poliziano e il suo tempo, Atti del IV convegno internazionale di studi sul Rinascimento, Firenze (1957), 289–331.

[9]) E. Garin, La polemica fra Angelo Poliziano e Paolo Cortesi sullo stile, in Celebri polemiche letterarie, Ed. 'La Scuola' 1957, 11–24.

tesis ciceronianischer »concinnitas« und Polizianos Vorliebe für eine raffinierte »varietas« des Stils, vielmehr um den Kampf um die Bewahrung der schöpferischen Impulse des Humanismus vor der Erstarrung zur akademischen Manier.

Die Polemik findet sozusagen ihre Fortsetzung in der Auseinandersetzung zwischen Gianfrancesco Pico della Mirandola und Pietro Bembo. An die platonische Ideenlehre anknüpfend, behauptet Pico, dem Menschen sei die Idee der »eloquentia« angeboren und es könne daher keine allgemein gültigen Vorbilder geben. In seiner Entgegnung sucht Bembo die Theorie der Imitatio gleichfalls unter Berufung auf Platon zu rechtfertigen: Es könne nur eine Idee des vollkommenen Stils geben, und diese habe Cicero vor Augen gehabt, der deswegen maßgebendes Stilmuster bleiben müsse. Giorgio Santangelo, der die der Diskussion zugrunde liegenden Texte veröffentlicht hat[10]), erörtert in einer besonderen Abhandlung Bembos theoretische Grundsätze[11]), die für die Entwicklung der italienischen Literatur weit wichtiger geworden sind als die Argumente seines Gegners.

Bembos Forderung, die humanistischen Stilprinzipien auf die volkssprachliche Literatur zu übertragen mit dem Ziel, dieselbe auf das Niveau der klassischen Literaturen zu erheben, machen sich die französischen Dichtungslehren des 16. Jahrhunderts zu eigen. Die neue Einstellung zur volkssprachlichen Dichtung wird zum erstenmal sichtbar in der Vorrede, die Peletier du Mans seiner französischen Übersetzung der 'ars poetica' des Horaz vorausschickt. Diese Vorrede ist zusammen mit anderen kritischen Vorreden aus der französischen Renaissance in einem Sammelband abgedruckt, für dessen Veröffentlichung man dem Herausgeber Bernhard Weinberg dankbar sein kann[12]). Zum erstenmal finden sich diese wenig beachteten, jedoch bedeutsamen dichtungstheoretischen Zeugnisse vereinigt, welche die bekannten Poetiken von Sebillet, Du Bellay[13]), Pierre Delandun und Vauquelin de la Fresnaye – deren Grundzüge in der Einleitung resümiert werden – ergänzen und die das Verbindungsglied zwischen den Poetiken und der Dichtung darstellen. Zwischen dem ersten Text, Symphorien Champiers Widmung zu den 'Gestes du preux Chevalier Bayard' von 1525 und dem letzten Text, Pierre de Lariveys Prolog zur Komödie 'La Constance' von 1611 liegt die dichtungstheoretische Diskussion, in deren Verlauf die zum größten Teil von Italien übernommenen Ideen assimiliert und damit der dichterischen Praxis erschlossen werden.

Wenn der am Ausgang des 16. Jahrhunderts verfaßte (1605 veröffentlichte) 'Art poëtique françois' des Jean Vauquelin de la Fresnaye als »a paraphrase and expansion«[14]) von Horazens 'ars poetica' angesehen werden kann, und die aristotelische Poetik darin nur wenige Male erwähnt wird, ist dieser Sachverhalt bezeichnend dafür, daß die aristotelische Poetik so gut wie keinen Einfluß auf die französische Dichtungslehren der Rennaissance ausgeübt hat. Dieser Einfluß setzt vielmehr erst im 17. Jahrhundert ein und dann auf dem Wege über die Kommen-

---

[10]) Le epistole 'De Imitatione' di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo, a cura di G. Santangelo, Firenze 1954; dazu die begründeten Verbesserungsvorschläge für den Text v. R. Spongano, Giornale storico della letteratura italiana 131 (1954), 427–437.

[11]) G. Santangelo, Il Bembo critico e il principio d'imitazione, Firenze 1950.

[12]) Critical Prefaces of the French Renaissance by B. Weinberg, Evanston, Illinois 1950; jedem Text geht ein sorgfältig zusammengestellter bibliographischer Apparat voraus; ein Index der Namen und Begriffe erleichtert das Nachschlagen.

[13]) Die längst vergriffene kritische Ausgabe von 1904 liegt jetzt in einer verkürzten Fassung vor, in welcher die Forschungsergebnisse der Zwischenzeit berücksichtigt worden sind: Joachim Du Bellay, La deffence et illustration de la langue françoyse, éd. crit. p. p. H. Chamard, Paris 1948.

[14]) Weinberg a.a.O. 45.

tare der italienischen Theoretiker des Cinquecento, eines Robortelli, eines Castelvetro, eine Piccolomini, eines Scaliger[15]).

Diese italienischen Kommentare der aristotelischen Poetik entsprangen dem Streben nach einem vertieften Verständnis des Prinzips der Imitatio, zu dem man mit Hilfe des aristotelischen Begriffs der Mimesis zu gelangen hoffte. Die Vorstellung, daß die Kunst eine Nachahmung der Natur sei, war der Renaissance auch schon vor der Wiederentdeckung der aristotelischen Poetik (1498 erste vollständige lateinische Übersetzung; 1508 erste griechische Ausgabe) geläufig. Das zeigt u. a. die weite Verbreitung der Metapher »ars simia naturae«[16]), die zuerst von Boccaccio geprägt und im positiven Sinn gebraucht wird. Das geschieht im Gegensatz zu ähnlichen mittelalterlichen Wendungen, in denen – etwa bei Alanus von Lille – die Nachahmung des Modells durch den Maler verächtlich als die Tätigkeit einer »simia veri« bezeichnet wird, d. h. (platonisch gesehen) als eine Kunstübung, durch welche die Schatten der Dinge als die Dinge selbst und Lügen als Wahrheit ausgegeben werden. Die positive Bewertung der Nachahmung als die das Wesen der Kunst ausmachende Tätigkeit erfährt dann durch die aristotelische Poetik ihre philosophische Rechtfertigung.

Im Verlauf der kritischen Auseinandersetzungen mit dem Begriff der Mimesis und anderen Grundbegriffen der aristotelischen Poetik wie Katharsis, Wahrscheinlichkeit, Verhältnis von Dichtung und Geschichte legen die italienischen Aristoteles-Kommentatoren des 16. Jahrhunderts den Grund zur Doktrin des europäischen Klassizismus und bieten darüber hinaus hier und da Ansätze, an welche die den Klassizismus ablösende Ästhetik des Barock und der Romantik anknüpft. Eine systematische Untersuchung der aristotelischen Poetik im Spiegel der wesentlichen Kommentare der italienischen Humanisten, wie sie Galvano della Volpe im Titel[17]) seiner Untersuchung in Aussicht stellt, scheint eine höchst willkommene Bereicherung unseres Wissens über die dichtungstheoretischen Positionen des Cinquecento[18]) zu versprechen. Leider wird der Leser enttäuscht; denn dem Verfasser geht es in erster Linie um eine Kritik an Croces idealistischer Ästhetik, wofür er in den Aristoteles-Kommentatoren Bundesgenossen gefunden zu haben glaubt. Seine vornehmlich unter diesem Aspekt getroffene Auswahl der abgedruckten und nochmals kommentierten Kommentar-Teile bleibt daher einseitig und verlegt das Schwergewicht auf eine reine rationalistische Auslegung der aristotelischen Poetik und ihrer Kommentare[19]).

Aus den aristotelischen Definitionen der Genera leitet man die Regeln ab, mit deren Hilfe die Erhebung der volkssprachlichen Literatur in den Rang einer der lateinischen ebenbürtigen Literatur vollendet werden sollte; denn diese Rangerhöhung konnte nur dann als vollzogen gelten, wenn die volkssprachliche Literatur nicht nur die humanistischen Stilprinzipien übernahm, sondern auch die anti-

[15]) Vgl. R. Bray, La formation de la doctrine classique, Paris 1957 (unveränderter Neudruck der Ausgabe von 1927), 34ff.

[16]) H.W. Janson, Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, London 1952 (Studies of the Warburg Institute, vol. 20).

[17]) G. della Volpe, Poetica del Cinquecento, la »poetica« aristotelica nei commenti essenziali degli ultimi umanisti italiani con annotazioni e un saggio introduttivo, Bari 1954.

[18]) Vgl. J.E. Spingarn, History of Literary Criticism in the Renaissance, New York 1908; C. Trabalza, La critica letteraria nel Rinascimento, Milano 1915; C. S. Baldwin, Renaissance Literary Theory and Practice, New York 1939; L. Russo, La Poetica di Aristotele, in Problemi di metodo critico, Bari 1929; 1950; Buck, Italienische Dichtungslehren a.a.O.

[19]) Überhaupt nicht berücksichtigt wird der aufschlußreiche Kommentar Alessandro Piccolominis von 1575.

ken Gattungen erneuerte. Unter diesen Gattungen sehen die Humanisten als die vornehmste nicht wie Aristoteles die Tragödie, sondern das Epos an, da (nach Aristoteles) der epische Held im Gegensatz zum tragischen das Ideal der vollkommenen Tugend verkörpert und so der humanistischen Neigung entspricht, Vollkommenheits-Ideale aufzustellen (der vollkommene Redner, der vollkommene Bürger, der vollkommene Hofmann, der vollkommene Fürst). Höchstes Ziel der humanistischen Dichter mußte es daher sein, ein Epos zu verfassen.

Jedoch das erste große Epos der italienischen Renaissance, Ariosts 'Orlando Furioso', der alsbald auch in Frankreich und Spanien einen lebhaften Widerhall erweckte[20]), unterschied sich in seiner Struktur von den klassischen Vorbildern und stellte als »romanzo« eine neue Spielart epischer Dichtung dar, die mit der aristotelischen Definition nicht in Einklang zu bringen war. Dadurch erhielten sowohl die theoretische Diskussion über das Epos als auch die praktischen Bemühungen um seine Verwirklichung einen starken Antrieb. Tassos episches Schaffen, das seit mehr als zwei Jahrzehnten im Brennpunkt des Interesses der Forschung steht[21]), erwächst aus dem Gegensatz zu Ariost. Tassos Jugendwerk, der 'Rinaldo', entspringt dem Wunsch, »unter den Gesetzen der Handlungseinheit und des stilistischen und moralischen Ernsts das antiariostische Ritterepos zu schaffen«[22]); seine 'Discorsi del poema eroico' entwickeln aus der Kritik an Ariosts »lyrischem« Stil die Theorie des heroischen Stils, dessen der Dichter sich dann in der 'Gerusalemme liberata' bedient, die einen Kompromiß zwischen dem romantischen und dem klassischen Epos darstellt (Einheit der Handlung, Vielheit der Handelnden).

Der Vergleich mit Ariost erweist sich als fruchtbar für die Bestimmung der Eigenart von Tassos Stil, der bereits wesentliche Elemente des »Secentismo« enthält[23]). Wie Tasso in seiner Theorie des Epos die Forderung nach dem »meravig-

---

[20]) Die Dichter der »Pléiade« haben Ariost bewundert und nachgeahmt; »Arioste Italien, que j'oseroy' (n'estoit la saincteté des vieulx poëmes) comparer à un Homere et Virgile« (J. Du Bellay, La deffence et illustration de la langue françoyse II, 5; a.a.O. 128); vgl. A. Cioranescu, L'Arioste en France, Paris 1938. Zu Spanien vgl. G. M. Bertoni, L'Orlando Furioso nella sua prima traduzione e imitazione spagnuola, Aevum 8 (1934), fasc. 2–3. Zur Fortsetzung der Geschichte von Angelica und Medoro in weiteren Dichtungen vgl. U. Leo, Angelica ed i »migliori plettri«, Appunti allo stile della controriforma, Krefeld 1953 (Schriften u. Vorträge des Petrarca-Instituts Köln IV).

[21]) Die mit L. Tonellis Tasso-Biographie aus dem Jahre 1935 einsetzende Tasso-Renaissance hat eine reiche kritische Literatur gezeitigt, aus der im Rahmen dieses Berichts nur einige der wichtigsten Veröffentlichungen angeführt werden können: F. Schalk, T. Tassos Religiosität, in Concordia decennalis, Festschr. d. Univ. Köln 1941, 211–222; M. Fubini, Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso, in Studi sulla letteratura del Rinascimento, Firenze 1947; A. Di Pietro, Il 'Gierusalemme' nella storia della poesia tassoniana, Milano 1951; G. Getto, Interpretazione del Tasso, Napoli 1951; T. Tasso, Il Mondo Creato, ed. crit. con introd. e note die G. Petrocchi, Firenze 1951; U. Leo, T. Tasso, Studien zur Vorgeschichte des Secentismo, Bern 1951 (vgl. Bespr. v. A. Buck, DLZ 74 (1953), 421–424); T. Tasso, La Gerusalemme liberata, Commento di L. Russo, Milano-Messina 1953; B. T. Sozzi, Studi sul Tasso, Pisa 1954; F. Chiappelli, Studi sul linguaggio del Tasso epico, Firenze 1957; T. Tasso, La Gerusalemme liberata commentata da F. Chiappelli, Firenze 1957; (die 'Introduzione' deckt sich weitgehend mit den 'Studi' des Verf.s); U. Leo, Ritterepos – Gottesepos, T. Tassos Weg als Dichter, Köln/Graz 1958 (Studi italiani, Bd. 2).

[22]) Leo, Ritterepos – Gottesepos .... a.a.O. 10.

[23]) Den Vergleich von Ariost und Tasso als Repräsentanten von Renaissance und Barock unternimmt an Hand der Wölfflinschen Stilkategorien zum erstenmal Th. Spoerri (Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Versuch einer Anwendung Wölfflinscher Kunstbetrachtung, Bern 1922); eine Untersuchung, die in gewisser Hinsicht richtungweisend für die Erforschung von Tassos Stil geworden ist.

lioso« erhebt und damit den Zentralbegriff der Barock-Ästhetik (Marino: »È del poeta il fin la meraviglia«) vorwegnimmt, verwendet er in der 'Gerusalemme liberata' barocke Stilfiguren und vor allem die für den »Secentismo« charakteristischen »concetti«. Leo hebt jedoch den grundsätzlichen Unterschied hervor, der Tassos Stil von der »poesia di retorica« des Seicento trennt: Für Tasso bleibt der »concetto« immer »das Vermittelnde zwischen Ding und Wort[24])«, da Tasso im Gegensatz zu den barocken Dichtern »keine im Sprachlichen sich genügende Kunst«[25]) anerkennt. Wenn Tasso den Eindruck eines »Vorsecentisten« erweckt, so deswegen, weil dieser Stil seiner seelischen Grundverfassung adäquat war. Aus seiner bis ins Krankhafte gesteigerten Sensibilität erwächst im Leben die Angst[26]) und in der Dichtung die ästhetische Erschütterung, die im Streben nach dem Staunenerregenden zum Ausdruck kommt.

In ihrer Gänze kennzeichnen Tassos Ausdrucksweise in der 'Gerusalemme liberata' – wie Chiappellis Stilanalyse und Kommentar belegen – zwei Tendenzen: »la musicalità che si sostituisce alla sensibilità pittorica del primo Rinascimento; e la propensione ad esprimere l'aspetto psicologico e sentimentale delle situazioni«[27]). Der Stil der 'Gerusalemme liberata' bedeutet trotz mancher Analogien mit dem des 'Rinaldo' eine neue Phase in dem Stilwandel, der sich in Tassos epischem Schaffen verfolgen läßt. Ob der erste Entwurf zum 'Befreiten Jerusalem', der 'Gierusalemme', – wie Antonio Di Pietro im Gegensatz zur herrschenden Meinung sich nachzuweisen bemüht – dem 'Rinaldo' vorausgeht, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls wirkt der 'Rinaldo', verglichen mit der endgültigen Fassung des 'Befreiten Jerusalems', wie ein »stilistisches Intermezzo« (Leo) zwischen den beiden größten Epen der italienischen Renaissance.

Die künstlerische Entwicklung Tassos nach der 'Gerusalemme liberata', in welcher die frühere Forschung (zuletzt noch Croce [28]) einen Abstieg in die Gefilde des Undichterischen gesehen hatte, wird nunmehr im Gegensatz dazu positiv bewertet. Die 'Gerusalemme conquistata', noch für Karl Voßler »das unglückliche Erzeugnis künstlerischer und kirchlicher Gewissensbisse«[29]), wird bis zu einem gewissen Grade rehabilitiert, indem man[30]) es nicht mehr als mißlungene Überarbeitung der 'Liberata' kritisiert, sondern als eine Dichtung liest, in der sich Tasso auf dem Wege zu einer neuen Form seines epischen Schaffens befindet, nämlich auf dem Weg zum Gottesepos. Dieses verwirklicht er in 'Il Mondo Creato', wo er sich sowohl von der heidnischen Antike Homers löst (Schalk), als auch endgültig aus dem Kreise des Ritterepos heraustritt (Leo) und in Abweichung vom überlieferten epischen Stil in der einfachen, aber monumentalen Sprache der religiösen Hymnik das Werk schreibt, das ihm als die Erfüllung seiner dichterischen Laufbahn von

---

[24]) Leo, T. Tasso a.a.O. 160.

[25]) Ibid. 175.

[26]) Den Begriff der Lebensangst verdankt Leo, wie er ausdrücklich vermerkt, Heidegger, »ohne den sie (die Arbeit) nicht hätte zustande kommen können« (T. Tasso a.a.O. 251). Während aus Tassos Briefen die Lebensangst noch unmittelbar spricht (Streben nach geistiger Rückendeckung, Verhüllungstaktik, Selbstwiderspruch), vermag sich Tasso in der 'Gerusalemme liberata' von der Lebensangst so weit zu distanzieren, daß er sie dichterisch gestalten kann, wie Leos Stilanalyse der Szenen aus dem Zauberwald (13, 1ff.; 18, 17ff.) zeigt.

[27]) Studi ... a.a.O. 2.

[28]) Vgl. seine negative Bewertung des 'Mondo Creato': »il Tasso era finito come poeta e la chiesa di Roma raccolse la sua ben povera ultima eredità« (Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento, Bari 1952, 259).

[29]) K. Voßler, Italienische Literaturgeschichte, Berlin u. Leipzig 1927, 105.

[30]) Tonelli, Petrocchi, Leo a.a.O.

Jugend an vorgeschwebt hatte (Leo). Da Leo im Gegensatz zu Petrocchi 'Il Mondo Creato' als autobiographisches Gedicht versteht, d. h. vor allem als »Ausdruck eigenster Erlebnisse des Dichters«, mißt er der Frage nach den von Petrocchi angeführten (eventuellen) Quellen[31]) nur geringe Bedeutung bei.

Eine dieser möglichen Quellen ist das Schöpfungsepos des Seigneur du Bartas 'La Sepmaine ou Création du Monde' (1578), deren italienische Übersetzung im gleichen Jahre 1592 erschien, in dem Tasso den 'Mondo Creato' begann. Eberhard Müller-Bochat hat nun die geistvolle These vertreten, Tasso habe seinen protestantischen Vorgänger gar nicht nachahmen wollen, »sondern im Gegenteil zu neutralisieren und mit einem katholischen Gegenstück aufzuwiegen die Absicht gehabt«[32]).

Aus der gleichen gegenreformatorischen Absicht hat Lope de Vega seine 'Triumphos Divinos' geschrieben. Ob Müller-Bochats Vermutung, Lopes geistliches Epos sei ein katholisches Pendant zu einem anderen Werk du Bartas', der unvollendeten 'Seconde Sepmaine', zutrifft, will der Verfasser selbst dahingestellt sein lassen. Unbestreitbar dagegen ist der Einfluß von Petrarcas 'Trionfi' und Tassos 'Mondo Creato' auf Lope, der seinerseits wieder Rubens als Vorlage gedient hat. Diese Zusammenhänge hat Müller-Bochat überzeugend zu klären vermocht in einer Studie, die einen separat veröffentlichten Exkurs zu seiner umfassenden Untersuchung über Lope de Vega und die italienische Dichtung bildet[33]).

Diese Untersuchung zeigt in Ergänzung zur landläufigen Vorstellung von Lope als dem allen Regeln spottenden Naturgenie des spanischen Theaters den humanistisch gebildeten Lope, der mit der italienischen Literatur der Renaissance wetteifern will und sich in allen ihren Gattungen versucht hat: »En el fin imité quantos Poetas / claros celebra Italia«, ein Bekenntnis des Dichters, das Müller-Bochat seiner Arbeit als Motto voranstellt. Er fragt nicht nach den (bereits erforschten) italienischen Quellen, sondern nach deren Einfluß auf Lopes Poetik und auf seine Dichtung. Mit überlegener Sicherheit hat er diese Frage beantwortet und einen wertvollen Beitrag zur Lope-Forschung geliefert, der darüber hinaus grundsätzlich der Erhellung des Kardinalproblems der Renaissance-Literatur, der Imitatio, dient.

Zu den verschiedenen Gattungen, in denen Lope sein dichterisches Können außerhalb des Dramas erprobt hat, gehört auch die Novelle. Da diese jedoch im Gegensatz zu den anderen Gattungen kein durch die Tradition fest umrissenes Genus ist, lassen sich Lopes diesbezügliche theoretische Äußerungen nicht ohne weiteres auf einen Nenner bringen und als einheitliche Novellentheorie seiner Novellendichtung gegenüberstellen. Dieses besondere Verhältnis zwischen Theorie und Praxis im Bereich der Novelle hat Walter Pabst als Antinomie begriffen und unter dieser Perspektive die gesamte Novellendichtung der Romania von ihren Anfängen im Mittelalter bis zu La Fontaine einer höchst scharfsinnigen Prüfung unterzogen[34]). Pabst will die Antinomie nicht als ein in allen Fällen gültiges Gesetz

---

[31]) Il Mondo Creato, ed. Petrocchi a.a.O., introduzione XXXV ff.

[32]) E. Müller-Bochat, Der allegorische Triumphzug, Ein Motiv Petrarcas bei Lope de Vega und Rubens, Krefeld 1957 (Schriften u. Vorträge des Petrarca-Instituts Köln XI), 12.

[33]) E. Müller-Bochat, Lope de Vega und die italienische Dichtung, Wiesbaden o. J. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, Abhandlungen der geistes- und sozialwiss. Klasse Jg. 1956, Nr. 12).

[34]) W. Pabst, Novellentheorie und Novellendichtung, Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen, Hamburg 1953 (Universität Hamburg, Abhandlungen aus dem Gebiet der Auslandskunde Bd. 58, Reihe B. Völkerkunde, Kulturgeschichte und Sprachen Bd. 32).

proklamieren: »Das Verhältnis der Novellenautoren zu den literarästhetischen Lehren präsentiert sich nicht als einheitliches, sondern in mancherlei Schattierungen«[35]). Wenn Pabst trotzdem zuweilen dazu neigt, den Gegensatz zwischen der meist in den Novellenprologen enthaltenen Theorie eines Autors und seiner novellistischen Praxis zu überspitzen, verdanken wir doch der Untersuchung außer einer Reihe ausgezeichneter Einzelinterpretationen sehr viele kluge und anregende Bemerkungen zur gattungsgeschichtlichen Problematik.

Gerade die Diskussion, welche Dichter und Theoretiker der Renaissance über die Gattungen geführt haben – oft in leidenschaftlich bewegter Polemik wie über das klassische und romantische Epos – offenbart, daß das Gattungsproblem vom Wesen der dichterischen Gestaltung nicht zu trennen ist. Für den humanistischen Dichter bildete die Beschäftigung mit der Theorie der Gattungen einen Teil der notwendigen Aneignung der literarischen Tradition, aus der er sowohl die Formen wie die Themen und Motive für sein Schaffen schöpft, das daher stets in erster Linie Bildungsdichtung ist. Nur wenn man diese Voraussetzung für das Schaffen der Renaissance-Dichter berücksichtigt, wird man ihre Werke richtig deuten können. Einen überzeugenden Beweis dafür erbringt Hugo Friedrich an Hand der Interpretation eines Sonetts von Ronsard in einem auch durch seine brillante Form bestechenden Festvortrag anläßlich der Jubiläumsfeier der Universität Freiburg[36]).

Friedrich geht aus den von den Schwierigkeiten, die das Verstehen von Dichtungen, vor allem der älteren Zeit, beeinträchtigen, wenn nicht gar unmöglich machen. Mit dem aus der romantischen Ästhetik stammenden Begriff des nur sich selbst verantwortlichen frei schöpferischen Individuums, das sich in erster Linie am eigenen Erlebnis inspiriert und dieses dichterisch gestaltet, vermag man dem Renaissance-Dichter nicht gerecht zu werden, dessen eigentliche Leistung in der Variation oder Neuformung vorgegebener Elemente liegt. »Für die Beurteilung einer solchen Poesie gilt daher der Maßstab der künstlerischen Qualität, nicht der Erlebnisunmittelbarkeit«[37]). Daher möchte Friedrich die romantisch infizierte Formel »Erlebnis und Dichtung« ersetzt wissen durch »Dichtung und Können«.

Ronsards »Können« besteht in dem von Friedrich meisterhaft interpretierten Sonett ('Je voudroy bien richement jaunissant...') darin, das traditionelle Thema des Liebeswunsches durch das Medium von Bildungsgütern, in diesem Fall von Motiven und Anspielungen aus der Mythologie, so zu gestalten, daß Bildungsgut und lyrische Substanz einander durchdringen und das Gedicht eine innere Einheit erhält. Das gelingt Ronsard dank der Wahrung der »mythologischen Kohärenz« (Zeusmythen), die zu erfassen freilich nur der Leser imstande ist, der die gleiche Bildung wie der Autor besitzt[38]).

Der Bildungsdichter der Renaissance findet seine Rechtfertigung im »poeta eruditus«. Das Mittelalter kannte zwar auch den Begriff des gelehrten Dichters, –

---

[35]) Pabst a.a.O. 237.

[36]) H. Friedrich, Dichtung und die Methoden ihrer Deutung, in Die Albert-Ludwig-Universität Freiburg 1457–1957, Die Festvorträge bei der Jubiläumsfeier, Freiburg i. Br. o. J., 95–110.

[37]) Friedrich a.a.O. 110.

[38]) Wenn neuerdings Harald Weinrich in seiner Interpretation von Ronsards Gedicht 'Bel Aubépin' (Das Gedicht 'Bel Abépin' von Ronsard, Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen 195 (1959), 302–316) die alte von L. Spitzer wieder aufgenommene Deutung des Gedichtes als eines Naturgedichts ablehnt und es statt dessen als ein durch Petrarcas Vorbild angeregtes allegorisches Liebesgedicht auslegt, bestätigt auch dieses Beispiel den Charakter von Ronsards Dichtung als einer Bildungsdichtung.

es kann Poesie mit »sapienta« und »philosophia« gleichsetzen[39]); Dante nennt Virgil »quel savio gentil che tutto seppe«[40]) und gebraucht die Bezeichnung »poeta« und »doctor« als Synonyma[41]). Aber im allgemeinen rangiert die Dichtung in der mittelalterlichen Wertordnung weit unten; für Thomas ist die Poesie eine »scientia infima«. Erst infolge der Rangerhöhung der »alma poesis« durch den Humanismus wird die Verschmelzung von Dichtung und Bildung vollendet und allgemein anerkannt. Mit der Gleichsetzung der Poesie mit der Theologie und der Philosophie durch die theologische Poetik erhält die Dichtung den Rang einer universalen Wissenschaft, welche die Kenntnis aller anderen Wissenschaften in sich schließt: Am Anfang der Renaissance behauptet Coluccio Salutati von der Poesie: »cum sit ab omnibus ... generata, post omnes artes et ipsam artem artium, philosophiam et theologiam, hec ars incipit, et cunctas utpote preambulas sibique necessarias presupponit«[42]); in dem 1627 ohne Verfassernamen erschienenen 'Panegyrico de la Poesia', dessen Bedeutung für die Geschichte der Dichtungslehren zum erstenmal von E. R. Curtius gewürdigt worden ist[43]), wird die aus Gott entspringende Poesie als die älteste und umfassendste Wissenschaft gefeiert.

Salutatis oben zitierte Behauptung stammt aus seinem auf dem Boden der neu belebten theologischen Poetik erwachsenen ersten Buch seines Traktats 'De laboribus Herculis', einer wichtigen Quelle für die humanistische Dichtungslehre, die, bis vor kurzem noch unediert, nunmehr in einer von B. L. Ullman besorgten zuverlässigen kritischen Ausgabe vorliegt[44]). Nach Salutati unterscheidet sich die Dichtung, die an Würde alle anderen geistigen Fähigkeiten übertrifft, von den Einzelwissenschaften dadurch, daß ihr Gegenstand nicht »etwas Bestimmtes«, sondern »etwas Allgemeines und Umfassendes« ist, ähnlich dem Gegenstand der die Rede betreffenden Künste. Trotzdem erscheint Salutati – entgegen der Meinung Ciceros und Quintilians – der Dichter dem Redner weit überlegen: »certissime constat poetam virum optimum esse debere et longe magis ad hanc excellentiam quam oratores ad viri boni statum et formulam accessisse«[45]).

Wenn Salutati daran erinnert, daß die Alten den Dichter auch »vates« genannt haben, so wird dieser Begriff des Seherdichters durch den Renaissanceplatonismus mit neuem Gehalt erfüllt. Ohne eine zusammenhängende Ästhetik zu bieten, hat Marsilio Ficino einen starken indirekten Einfluß auf die zeitgenössische Kunst und Dichtung ausgeübt. Seine Beziehungen zur Kunst sind von André Chastel untersucht worden, der als ausgezeichneter Kenner der Florentiner Geistes- und Kunstgeschichte des Quattrocento zur Beantwortung der hier auftretenden Fragen besonders berufen erscheint[46]). Während die beiden wichtigsten neueren Gesamtdarstellungen von Ficinos Philosophie[47]) diese in erster Linie von der Problematik

---

[39]) Vgl. E. R. Curtius, Zur Geschichte des Wortes Philosophie im Mittelalter, Roman. Forschungen 57 (1943), 290–309 u. ders., Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Zweite, durchgesehene Auflage, Bern (1954), 214f.

[40]) Inf. VII, 3.

[41]) De Vulg. El. I, IX, 2; X, 3; XII, 2.

[42]) C. Salutati, De laboribus Herculis, ed. B. L. Ullman, Zürich 1951, I, 3; vol. I, 20.

[43]) E. R. Curtius, Theologische Kunsttheorie im spanischen Barock, Roman. Forschungen 55 (1939), 145–184.

[44]) A.a.O. (Anm. 42); vgl. die ausführliche Bespr. v. A. Renaudet, Humanisme et Renaissance 15 (1953), 122–127.

[45]) Salutati a.a.O. I, 12; vol. I, 67.

[46]) A. Chastel, Marsile Ficin et l'art, Genève 1954 (Travaux d'Humanisme et Renaissance 14); vgl. auch ders., Le platonisme et les arts de la Renaissance, in Actes du congrès de Tours-Poitiers de l'Association G. Budé, Paris 1954, 384–411.

[47]) P. O. Kristeller, The Philosophy of Marsilio Ficino, New York 1943; in italienischer

der Scholastik (Kristeller), bzw. von der modernen Philosophie her (Saitta) interpretieren, betrachtet Chastel sie »sub specie aestheticae«: Ficino faßt den Kosmos als das Kunstwerk Gottes auf, dem die menschliche Kunst entspricht, so daß der schöpferische Künstler ein »deus in terris« ist. Das Bindeglied zwischen Gott und Künstler bildet die numinose Inspiration.

Obgleich Ficino die Lehre vom »furor poeticus« des Dichters erneuert[48]), hat er darauf keine eigentliche Dichtungslehre aufgebaut. Das versuchte hingegen Cristoforo Landino[49]), für den die dichterische Fähigkeit infolge ihres göttlichen Ursprungs nicht von menschlichem Fleiß und menschlicher Gelehrsamkeit abhängt. Gott selber ist ein Dichter und die Welt sein Gedicht. Wie Gott mit Zahl, Maß und Gewicht schafft, so der Dichter mit der Zahl und dem Maß der Silben und dem Gewicht der Sentenzen.

Zusammen mit dem Gedankengut des Florentiner Renaissanceplatonismus wird der Begriff des »furor poeticus« auch von der französischen Literaturtheorie rezipiert (Sebillet, Ronsard). Auf der Verbindung von »furor poeticus« und »vaticinium« begründet Ronsard seine Auffassung von der hohen Würde des Dichterberufs. Inwieweit er sich dabei auf Ficino stützt, hat Robert J. Clements in einem Aufsatz[50]) untersucht. Dieser erscheint nunmehr eingefügt in die Darstellung der platonischen Elemente der französischen Renaissancedichtung, die Clements aus dem Nachlaß seines einstigen Lehrers und späteren Kollegen Robert Valentine Merrill herausgegeben und ergänzt hat[51]). Es überrascht, daß die Verfasser anscheinend Walter Mönchs grundlegende Studie[52]) nicht gekannt haben. Nur wenn man beide Arbeiten zusammennimmt, gewinnt man einen Gesamtüberblick über die ganze Breite der platonischen Strömung in der französischen Renaissancedichtung, die ein Jahrhundert hindurch anhält.

Trotz dieser Wirkungsbreite des Platonismus haben die Pléiade-Dichter nur gewisse Elemente der platonischen Philosophie verwertet, so etwa außer der Lehre vom »furor poeticus« die Mythen von Eros und Anteros, den Androgynen-Mythos, die Theorie von der Sphärenharmonie und ganz allgemein die Vorstellungen, die das Verhältnis der Seele zum Kosmos betreffen. Wenn nach Ansicht von Merrill und Clements die Dichter durch die Aufnahme dieser Elemente den überlieferten Petrarkismus beleben und bereichern wollen, so weisen sie allein schon dadurch ihre Dichtung als Bildungsdichtung in dem von uns weiter oben definierten Sinn aus. Im Widerspruch dazu steht die Bemerkung der Verfasser, diese Dichter »were writing unabashedly of themselves with a self-projection not exceedet until the Romantics came along«[53]).

Auch bei Margarete von Navarra, die schon vor der Pléiade den Einfluß der neuplatonischen Liebesideologie erfuhr und dieselbe christlich umdeutete, wird

---

Übers. mit einigen Änderungen: Il pensiero filosofico di M. Ficino, Firenze 1953 u. G. Saitta, Marsilio Ficino e la filosofia dell'umanesimo, 2a ed. corretta ed accresciuta, Firenze 1943.

[48]) De divino furore, in Opera, Parisiis 1641, I, 599; Theologia Platonica XIII, 2, in Opera a.a.O. I, 281.

[49]) A. Buck, Dichtung und Dichter bei Cristoforo Landino, Roman. Forschungen 58/59 (1947), 233–246.

[50]) R. J. Clements, Ronsard and Ficino on the Four Furies, Romanic Review 45 (1954), 161–169.

[51]) R. V. Merrill with R. J. Clements, Platonism in French Renaissance Poetry, New York 1957.

[52]) W. Mönch, Die italienische Platonrenaissance und ihre Bedeutung für Frankreichs Literatur- und Geistesgeschichte (1450–1550), Berlin 1936.

[53]) Merrill with Clements a.a.O. 192.

man – wie Hans Sckommodaus gründliche Analyse von Margaretes religiösen Dichtungen beweist[54]) – sich davor hüten müssen, voreilig einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Leben und Dichtung anzunehmen. Sckommodau hat Margaretes Dichtungen »nicht als Ausdruck einer vom Leben enttäuschten großen Dame der Rennaissance« betrachtet, sondern als eine vom praktischen Dasein der Dichterin unabhängige religiöse Botschaft von der mystischen Läuterung der Seele. Mit der Einordnung Margaretes in die mystische Tradition weist Sckommodau die These von Margaretes angeblichem »Lutheranismus« zurück, zu der in Übereinstimmung mit der älteren Forschung auch noch Mönch geneigt hatte[55]). Dank Sckommodaus überzeugender Interpretation wird klar, wie in Margaretes Dichtungen die Mystik weiterlebt und sich mit dem Bildungsgut der Renaissance begegnet, wodurch Margaretes an keine Konfession gebundener geistesgeschichtlicher Standort bestimmt wird.

Der »furor divinus«, auf den sich die Dichter berufen, wird auch von den bildenden Künstlern in Anspruch genommen, sobald sie sich in Reaktion gegen ihre Einstufung unter die Vertreter der »artes mechanicae« um eine theoretische Begründung ihrer Autonomie bemühen[56]). Die Voraussetzung dafür war die wissenschaftliche Bildung des Künstlers, durch die allein seine Tätigkeit als den »artes liberales« gleichwertig angesehen werden konnte[57]). Nachdem L. B. Alberti zuerst vom Maler und Architekten gefordert hatte, daß sie über eine ausreichende wissenschaftliche Bildung verfügen sollten[58]), stiegen in der Folgezeit die diesbezüglichen Anforderungen an den Künstler ständig. So will Giangiorgio Trissino den von ihm entdeckten Palladio zum »uomo universale« erziehen, und der gelehrige Schüler begreift entsprechend dem Ideal seines Lehrers die Architektur als eine universale Einheit aller Künste und Wissenschaften[59]).

Die Beziehungen zwischen Trissino und Palladio sind sozusagen ein Idealfall des Zusammenwirkens von Literatur und bildenden Künsten[60]); aber auch ohne solche besonders günstigen Bedingungen wird ganz allgemein seit der Mitte des 15. Jahrhunderts die Verbindung zwischen dem Künstler und der humanistisch inspirierten Dichtung immer enger. Was die Malerei angeht, bot für diese Ver-

---

[54]) H. Sckommodau, Die religiösen Dichtungen Margaretes von Navarra, Köln und Opladen (1955), (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften H. 36).

[55]) Mönch, Die italienische Platonrenaissance .... a.a.O. 316ff.

[56]) P. O. Kristeller, The Modern System of the Arts, A Study in the History of Aesthetics, Journal of the History of Ideas 12 (1951), 496–527; A. Blunt, Artistic Theory in Italy 1450–1600, Second Edition, London (1956).

[57]) Der erste Beleg für den Anspruch der bildenden Künste auf den gleichen Rang wie die »artes liberales« findet sich in Filippo Villanis Chronik: »Extimantibus multis, nec stulte quidem, pictores non inferioris ingenii his quos liberales artes fecere magistros...« (J. v. Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des Abendländischen Mittelalters, Quellenschriften N. F. VII, Wien 1986, 371). M. Ficino, der die Künste als eine Einheit begreift, bezieht die Malerei, die Bildhauerei und die Architektur in die »artes libera es« ein: »Hoc enim seculum tanquam aureum liberales disciplinas ferme iam extinctas reduxit in lucem, grammaticam, poesiam, oratoriam, picturam, sculpturam, architecturam, musicam, antiquum ad Orphicam yram carminum cantum« (Epistole, XI, in Opera, Basileae 1576, I, 944).

[58]) In seinen Traktaten 'Della pittura' (1436) und 'De Re Aedificatoria' (1450-72); Näheres bei Blunt a.a.O. 7ff.

[59]) In den 'Quattro libri dell'architettura' (1570) vgl. R. Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism, London 1949, 51ff.

[60]) Die Beschreibung eines Palasthofes, die Trissino im 5. Buch seines Epos 'L'Italia liberata dai Goti' (1547) gibt, ist eine poetische Paraphrase einer Stelle aus Vitruv, dem großen Lehrmeister der Renaissance-Architekten.

bindung Horazens Formel »ut pictura poesis«[61]) eine theoretische Rechtfertigung; eine Formel, die sowohl in der Dichtungs- wie in der Kunsttheorie der Renaissance zum Gemeinplatz wird[62]). Dichtung und Malerei erscheinen als eine Einheit. Daher ähneln sich oft auch die »ars poetica« und die »ars pictorica« in ihrem Aufbau bis in die Einzelheiten[63]). L. B. Alberti überträgt Ciceros Ideal des Redners auf den Maler[64]) und bedient sich – wie später auch L. Dolce – bei der Beschreibung der Methode des Malers rhetorischer Begriffe wie »inventio«, »dispositio«, »elocutio«[65]). Die Dichter ihrerseits pflegen die von der Antike überlieferte Technik der Ekphrasis, die wiederum hauptsächlich erdachte und wirkliche Kunstwerke zum Gegenstand hat[66]).

Bei dieser Gemeinsamkeit der Methoden war die Möglichkeit des Wettstreites zwischen den so eng verwandten Künsten gegeben. In der Theorie äußert sie sich im sogenannten »Paragone«, dem in der Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts häufig begegnenden Vergleich zwischen den Künsten. Der sich seines Wertes bewußt gewordene Maler der Renaissance konnte sich schwerlich damit begnügen, das Verhältnis zwischen Dichtung und Malerei so wie einst Gregor der Große zu bestimmen: »Quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura«[67]). Leonardo, der sich trotz seines umfassenden Wissens »omo sanza lettere« nennt, als Protest gegen die zeitgenössische Überschätzung der philologisch-historischen Bildung, stellt die Malerei über die Dichtung und zugleich an die Spitze aller Künste[68]).

Das Wechselverhältnis zwischen Literatur und bildenden Künsten offenbart das Fortleben der bekannten Zeuxis-Anekdote in der Renaissance. Die Geschichte von Zeuxis, der als Modelle für sein Helena-Bild die fünf schönsten Mädchen aus Kroton auswählte und dann aus ihren Teilschönheiten sein Gemälde zusammensetzte, wird in der Renaissance einerseits in der Kunsttheorie zur Veranschaulichung der Elektionstheorie verwendet, mit deren Hilfe der Maler die Natur übertreffen soll (L. B. Alberti, Della pittura; L. Dolce, Aretino ovvero dialogo della pittura); anderseits bestimmt sie die Komposition der literarischen Frauen-Idealbilder eines Trissino, eines Luigini und eines Firenzuola[69]). Das kunsttheoretische Prinzip erscheint also zugleich als literarisches Motiv.

---

[61]) Ars poetica 361.

[62]) Z. B. Du Bellay: »la poësie, la quelle est comme une peinture« (Deffence... II, 11; a.a.O. 182) und Leonardo da Vinci: »La Pittura è una Poesia muta, e la Poesia è una Pittura cieca« (Leonardo »omo sanza lettere«, Scritti con introduzione e commento di Giuseppina Fumagalli, Firenze (1938), 241).

[63]) R. J. Clements, A identidade da crítica de arte e da crítica literária do Renascimento, Boletim do Museu da Arte antiga, Lisboa 1955, 17–32.

[64]) J. R. Spencer, Ut Rhetorica Pictura, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 20 (1957), 26–44.

[65]) R. W. Lee, »Ut pictura poesis«: Humanistic Theory of Painting, Art Bulletin 22 (1940), 197–269.

[66]) A. Frey-Sallmann, Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten, Die antiken Gottheiten in der Bildbeschreibung des Mittelalters und der italienischen Frührenaissance, Leipzig 1931 (Das Erbe der Antike, Zweite Reihe XIX).

[67]) Zit. bei F. Saxl, Antike Götter in der Spätrenaissance, Ein Freskenzyklus und ein Discorso des Jacopo Zucchi, Leipzig/Berlin 1927, 10 (Studien der Bibliothek Warburg VIII).

[68]) Paragone, With an Introduction and English Translation by I. A. Richter, Oxford University Press 1949. In Castigliones 'Cortegiano' wird der »paragone« zwischen Malerei und Bildhauerei zugunsten der Malerei entschieden, welche die Bildhauerei an größerem Stoffreichtum und an Ausdrucksfähigkeit übertrifft (Cortegiano I, 50–52).

[69]) W. Mulertt, Literarische Frauen-Idealbilder vor und in der italienischen Renaissance, Hamburg 1941 (Hamburger Studien zu Volkstum u. Kultur der Romanen, 35).

Der Boden, auf dem sich Dichtung und bildende Künste am häufigsten begegnen, ist die Mythologie, das unerschöpfliche Schatzhaus, aus dem Dichter und Künstler jahrhundertelang immer wieder Themen und Motive entnehmen. Wohl eins der überzeugendsten Beispiele für die befruchtende Wirkung der Dichtung auf die Malerei in dieser Hinsicht stellen die Beziehungen zwischen Poliziano und Botticelli dar, zwei Exponenten der Florentiner Kultur des Quattrocento, die eine besonders günstige Atmosphäre für die Durchdringung und Verschmelzung aller Künste schuf[70]). Botticelli verkörpert den von Alberti geforderten Typ des literarisch gebildeten Malers. Daher kann ihm auch die italienische Literatur zu einer wichtigen Inspirationsquelle werden. Wahrscheinlich hat er die Dante-Vorlesungen, die C. Landino hielt und die den Grundstock zu seinem berühmten Kommentar bildeten, gehört und sich von Landinos platonisierender Deutung der 'Divina Commedia' zu seinen Zeichnungen anregen lassen[71]). Auch Petrarcas 'Trionfi' hat er illustriert[72].) Für seine mythologischen Gemälde 'Frühling' und 'Geburt der Venus' sind Polizianos 'Stanze per la Giostra' die hauptsächliche, wenn auch nicht die einzige Quelle gewesen[73]). Bedenkt man, daß Poliziano seinerseits sich bei der dichterischen Schilderung der Venus an antiken Beschreibungen der verlorengegangenen Venus Anadyomene des Apelles inspiriert hat, so veranschaulicht dieser spezielle Fall, wie auf dem Boden der wiederbelebten Mythologie ein fruchtbares Wechselverhältnis zwischen Literatur und bildenden Künsten entsteht, das über die Renaissance hinaus im Barock andauert.

Die Wiederbelebung der Mythologie erhielt einen machtvollen Antrieb durch den Neoplatonismus. Indem Ficino in sein philosophisches Weltbild poetische Denkformen einführt, bedient er sich der gleichen Mythen und Fabeln, an denen sich die Dichter und Künstler inspirierten. Es ist Chastels[74]) Verdienst, diese Gemeinsamkeit der ideellen Grundlage für die Philosophie, Dichtung und Kunst des 15. Jahrhunderts sichtbar gemacht zu haben. Damit wird zugleich die neue Bedeutung offenbar, welche die Mythologie für die Renaissance gehabt hat. Wenn Jean Seznec in seiner auf eingehender Detailkenntnis beruhenden Studie über das Nachleben der antiken Götter[75]) dazu geneigt hatte, den Unterschied zwischen

---

[70]) Die glanzvollen Feste der Renaissance, bei deren Ausgestaltung Dichter, Maler, Bildhauer und Musiker zusammenwirkten, boten Anlaß zu einer Art Synthese aller Künste; Florenz war hier führend. Vgl. Les Fêtes de la Renaissance, Collection Le Choeur des Muses, Paris 1956.

[71]) Y. Batard, Les dessins de Sandro Botticelli pour la Divine Comédie, Paris 1952; zur platonisierenden Interpretation der 'Divina Commedia' in der Renaissance vgl. A. Buck, Formen des Dante-Verständnisses in Renaissance und Barock, Romanist. Jb. 9 (1958), 139-160.

[72]) »Für kaum ein Motiv ist die gegenseitige Beeinflussung von Literatur und Kunst so augenfällig und mannigfaltig wie für den 'Trionfo' (Frey-Sallmann a.a.O. 80). Einen weiteren Be eg dafür liefert die zit. Studie Müller-Bochats über den allegorischen Triumphzug (vgl. Anm. 32).

[73]) Neben Poliziano, dessen Bedeutung als literarischer Vorlage A. Warburg herausgestellt hatte (Gesammelte Schriften, Leipzig-Breslau 1932, I, 1ff.) hat man auf den Einfluß von Ficino (E. H. Gombrich, Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of his Circle, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 8 (1945), 7–60) hingewiesen. E. Wind, Pagan Mysteries in the Renaissance, London (1958), 100ff. erklärt die Bilder als mythologische Allegorien, in denen verschiedene Elemente der antiken Tradition vereint sind.

[74]) Chastel, Marsile Ficin et l'art a.a.O.

[75]) J. Seznec, La survivance des dieux antiques, London 1940 (Studies of the Warburg Institute XI); engl. Übers.: The Survival of the Pagan Gods, The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art, Translated from the French by B. F. Sessions, Bollingen Series XXXVIII (New York 1953).

Mittelalter und Renaissance zu verwischen[76]), haben spätere Untersuchungen wie die genannte von Chastel und die von Eugenio Garin[77]) und Edgar Wind[78]) gezeigt, daß die Dichter und Künstler der Renaissance die mythologischen Themen, welche das Mittelalter nur am Rande als Fundstellen für moralische Beispielfiguren duldete, in ihrem poetischen und künstlerischen Gehalt neu belebten. Es ist kein Zufall, daß Boccaccio im 14. und 15. Buch seiner 'Göttergenealogien'[79]) sich grundsätzlich mit dem Problem der Dichtung auseinandersetzt und Salutati im ersten Buch seines erwähnten Traktats die Dichtung gegen ihre Kritiker verteidigt und den tiefen Sinn der antiken Fabeln betont. Im Kreis der Florentiner Neuplatoniker bekennen sich außer Ficino auch Pico della Mirandola und Angelo Poliziano zu der Auffassung, daß die antiken Dichter ebenso wie die antiken Philosophen ihre Weisheit unter dem Schleier der Mythen und Fabeln verborgen haben. Diese sind die Form, in der die dichterisch-künstlerische wie die philosophische Sinndeutung des menschlichen Daseins als zwei verschiedene Aspekte ein und derselben Weltanschauung zum Ausdruck kommen. Daher beschränkt man sich auch nicht auf die Wiederbelebung antiker Fabeln, sondern schafft eigene neue: So hat etwa Luis Vives sein Menschenbild in das Gewand der »fabula de homine« gekleidet[80]).

Den durch den Humanismus bewirkten Wandel in der Funktion der Mythologie in der Dichtung demonstriert am Werk ein und desselben Dichters Walter Pabsts feinsinnige Analyse von Boccaccios 'Fiammetta'[81]). Während Venus im 'Ameto' noch als allegorische Figur im Dienst des Christentums steht, wird die Venus der 'Fiammetta' aus der allegorischen Gefangenschaft befreit und erhält im literarischen Bereich ihre alte Götterwürde zurück. Zu einem ähnlichen Ergebnis führt ein Vergleich der Herkules-Darstellungen in Enrique Villenas 'Los doze trabajos de Hercules' und Salutatis 'De laboribus Herculis'[82]): Im Gegensatz zu dem Spanier,

---

[76]) Dieses Tendenz haben auch A. Renaudet, Dante humaniste, Paris 1952 und Y. Batard, Dante, Minerve et Apollon, Les images de la Divine Comédie, Paris 1952 hinsichtlich der Rolle der Mythologie in der 'Divina Commedia'.

[77]) E. Garin, Le favole antiche, in E. Garin, Medioevo e Rinascimento, Studi e ricerche, Bari 1954, 66–89.

[78]) Wind, Pagan Mysteries... a.a.O.

[79]) Jetzt in der krit. Ausgabe: G. Boccaccio, Genealogie deorum gentilium libri, a cura di V. Romano, Bari 1951; dazu: P. G. Ricci, Contributi per un'edizione critica della 'Genealogia deorum', Rinascimento 2 (1951), 99–144; 195–208. Die die Dichtungslehre betreffenden Teile in englischer Übersetzung mit Einführung und Kommentar von Ch. G. Osgood, New York 1956.

[80]) Opera, Basileae 1555, I, 269ff.; engl. Übers. v. N. Lenkeith, in The Renaissance Philosophy of Man, Edited by E. Cassirer, P. O. Kristeller, J. H. Randall, Jr., Chicago (1950), 387ff.; deutsche Übers. v. J. v. Stackelberg, in Humanistische Geisteswelt von Karl dem Großen bis Philip Sidney, Hrsg. v. J. v. Stackelberg, Baden-Baden (1956), 252ff.

[81]) W. Pabst, Venus als Heilige und Furie in Boccaccios Fiammetta-Dichtung, Krefeld 1958 (Schriften u. Vorträge des Petrarca-Instituts Köln XII). Auch hier ist die romantische Interpretation der Dichtung als »Erlebnisbericht« unzutreffend; »sämtliche autobiographisch anmutenden Stellen und Teile des Werks« erweisen »sich als Paraphrasen, vielfach als wortgetreue Ausschreibungen antiker Autoren« (12), also als Bildungselemente. Ähnlich verhält es sich mit den angeblich autobiographischen Situationen in den übrigen Werken Boccaccios, wie einer der besten Boccaccio-Kenner Vittore Branca nachgewiesen hat (Tradizione letteraria e cultura medievale nella autobiografia romanzesca del Boccaccio, in Formen der Selbstdarstellung, Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstporträts, Festgabe für F. Neubert, Berlin (1956), 11–34.

[82]) M. Morreale, Coluccio Salutati's De Laboribus Herculis (1406) and Enrique de Villena's Los Doze Trabajos de Hercules (1417), Studies in Philology 51 (1954), 95–106. Margherita Morreale hat auch eine neue Ausgabe von Villenas Werk vorgelegt (Madrid 1958. Biblioteca Selecta de Clásicos Españoles XX).

der seinem Herkules die Züge des mittelalterlichen Ritterideals verleiht und die Taten seines Helden auf die kanonische Zahl zwölf beschränkt, sammelt der italienische Humanist alle ihm erreichbaren Taten des Herkules und sieht in ihm getreu dem antiken Mythos das Urbild des Menschen, der durch Arbeit und Ausdauer den Sinn des Lebens erfüllt. Die wechselvollen Schicksale der Herkules-Gestalt vor der Erneuerung der antiken Deutung durch Salutati während der Patristik und des Mittelalters – Metamorphosen, die von der Auffassung als Gegenbild Christi bei den Vätern bis zur Auslegung als »figura« des Gottessohnes im 'Ovide moralisé' des Pierre Bersuire reichen – hat Franco Gaeta verfolgt[83]). Zur Ergänzung seiner Ausführungen über die Wiederbelebung des antiken Mythos in der Renaissance sei noch auf Landinos 'Disputationes Camaldulenses' verwiesen, wo Herkules das Ideal der »vita activa« im Dienst der Mitmenschen verkörpert[84]), sowie auf das häufige Auftreten des Herkules in den Dichtungen Ronsards[85]).

Auch im Prometheus-Mythos findet die humanistische Auffassung vom schöpferischen Menschen ihren symbolischen Ausdruck[86]). Neben den »ersten« Prometheus – nach mittelalterlicher Deutung der christliche Schöpfergott – stellt Boccaccio den »zweiten« Prometheus als Sinnbild des »homo doctus«, der zum Kulturbringer und Erzieher wird. Dieses Bild entspricht dem humanistischen Persönlichkeitsideal: Der Mensch gibt sich selbst die ihm gemäße Form und gestaltet als formende Kraft seine Umwelt. Im Gegensatz zu dieser positiven Deutung, die mit gewissen Variationen bei Erasmus und Bouelles wiederkehrt, beschwört Ficino die Gestalt des »unglücklichen« Prometheus, der nach dem Raub des himmlischen Feuers der Vernunft sich in unstillbarer Qual verzehrt, da ihm die letzte Wahrheit verschlossen bleibt. So kann sich bei Ficinos Schüler Lorenzo de'Medici Prometheus aus dem Wohltäter in den Feind der Menschheit verkehren, der durch seine Gaben den glücklichen Naturzustand des Menschen zerstört hat; ein erster Ansatz zu einer extremen Kulturkritik, der allerdings hier noch mehr oder weniger ein ästhetisches Spiel bleibt und nicht grundsätzlicher Natur ist.

Das Band, das Mythologie und Poesie seit der Antike miteinander verbindet, wird durch die Renaissance noch enger geknüpft. Eine möglichst ausgedehnte Kenntnis der Mythologie erscheint daher für den »poeta eruditus« unentbehrlich. Dementsprechend wächst das Bedürfnis nach mythologischen Handbüchern. Im 16. Jahrhundert reichen Boccaccios Genealogien und die wieder herausgegebenen mittelalterlichen Mythographen nicht mehr aus; neue Handbücher werden verfaßt, deren wichtigste – Seznec hat ihnen ein besonderes Kapitel gewidmet – sind: Lilio Gregorio, De deis gentilium varia et multiplex historia... (1548); Natale Conti, Mythologiae sive explicationis fabularum libri (1551)[87]); Vincenzo Cartari,

[83]) F. Gaeta, L'avventura di Ercole, Rinascimento 5 (1954), 227–260.

[84]) C. Landino, Disputationes Camaldulenses I, in Prosatori latini del Quattrocento, a cura die E. Garin, Milano-Napoli (1952), 762, 764.

[85]) In seiner Hymne 'Hercule Chrestien' nimmt Ronsard die mittelalterliche Deutung von Herkules als Symbol Christi wieder auf, worin die Protestanten, namentlich Florent Chrestien, eine Blasphemie erblicken. Diese kritische Einstellung entspricht Luthers heftiger Ablehnung der allegorischen Deutung antiker Mythen als einer teuflischen Erfindung (Vgl. Enarratio in Genesim, 30, 9; Werke XLIII, Weimar 1912, 668). Schon vor Ronsard hatte der führende Geist des französischen Humanismus Guillaume Budé in 'De Asse' (1515) Christus mit Herkules verglichen: »Ipse Christus verus fuit Hercules, qui per vitam aerumnosam omnia monstra superavit et edomuit« (zit. bei L. Delaruelle, Guillaume Budé, les origines, les débuts, les idées maîtresses, Paris 1907, 196 n. 1).

[86]) A. Buck, Über einige Deutungen des Prometheus-Mythos in der Literatur der Renaissance, in Romanica, Festschrift für G. Rohlfs, Halle 1958, 86–96.

[87]) Vgl. D. Bassi, Un'opera mitologica del secolo XVI, Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere (Milano), Rendiconti 70 (1937), 9–20.

Le imagini colla sposizione degli dei antichi (1556). Wenn auch Giraldi teilweise den beiden anderen Autoren als Quelle gedient hat, spiegelt doch jedes der drei Werke die geistige Eigenart des jeweiligen Verfassers wider: Giraldi legt als gelehrter Philologe besonderen Wert auf Namen, Epitheta und Etymologien; Conti ist vornehmlich in der philosophischen Deutung der Mythen interessiert; und Cartari betrachtet die Mythologie hauptsächlich vom Standpunkt der Ikonographie aus. Überraschenderweise haben die Handbücher das durch die Archäologie im 15. und 16. Jahrhundert bereitgestellte Material nur in vereinzelten Fällen ausgewertet, so daß ihre eigentliche Bedeutung nicht in einer wissenschaftlichen Bereicherung zu suchen ist, vielmehr in der ästhetischen Anregung, die sie der Dichtung und den bildenden Künsten bieten. Diese Wirkung erstreckt sich über Italien hinaus auf ganz Europa, wie die zahlreichen Ausgaben der Handbücher in den verschiedenen Ländern beweisen[88]).

Aus ihnen haben auch die Pléiade-Dichter einen Teil ihrer mythologischen Themen und Bilder geschöpft. Ronsard hat sich wahrscheinlich für den eigenen Gebrauch eine Art mythologischen Katalog angelegt[89]). Auf die hervorragende Rolle, welche der Mythologie in Ronsards Dichtung zukommt, hat die Forschung wiederholt hingewiesen[90]), zuletzt Raymond Lebègue: »Ronsard fut un des premiers poètes français qui en (de la mythologie) aient tiré d'heureux effets. Chez lui, la mythologie et l'allégorie sont vivantes, et les dieux servent de prétexte aux scènes les plus variées«[91]). Eine systematische Untersuchung von Ronsards Mythologie, die bisher noch fehlt, könnte für die Interpretation seiner Dichtungen ein nützliches Hilfsmittel werden.

Ebenso wie Ronsard ist auch Du Bellay mit der Mythologie vertraut. V.-L. Saulnier hat gezeigt, wie die »mythes familiers« des Dichters in dessen Werk eingegangen sind und dort verlebendigt werden[92]). Die Vorliebe für die Mythologie wurde gefördert durch ein starkes Interesse für die bildenden Künste, das Du Bellay mit vielen zeitgenössischen Dichtern teilt. Während seines Rom-Aufenthalts verbrachte er ganze Tage in der Antiken-Sammlung des Kardinals Jean Du Bellay: »il habitait avec les dieux«[93]). Mit Recht nennt Saulnier in der Einleitung seiner Monographie Du Bellay »un des plus mal connus« unter den großen französischen Dichtern – nach Chamards Studie aus dem Jahre 1900 gibt es keine größere Arbeit über Du Bellay mehr –, und er kann das Verdienst in Anspruch nehmen, mit seiner wohl informierten Darstellung eine Lücke in der Forschung ausgefüllt zu haben.

Die Mythologie dient auch als Inspirationsquelle für eine Kunst, die zwischen der Dichtung und der Malerei steht und deren weitgehenden Einfluß auf das gesamte geistige Leben des 16. und 17. Jahrhunderts, vor allem auf die Literatur[94]),

---

[88]) Seznec, The Influence of the Manuals a.a.O. 279ff.

[89]) P. Laumonier, Ronsard poète lyrique, Paris 1910, 379; die Anlage eines solchen Katalogs entspricht durchaus der humanistischen Methode (vgl. A. Buck, Die »studia humanitatis« und ihre Methode, Humanisme et Renaissance 21 (1959), 273–290).

[90]) Vgl. neben Laumonier a.a.O. noch P. de Nolhac, Ronsard et l'humanisme, Paris 1921 u. H. Franchet, Le poète et son oeuvre d'après Ronsard. Paris 1923. Ronsard betrachtet in der Theorie die Mythologie als »une théologie allégorique pour faire entrer au cerveau des hommes grossiers, par fables plaisantes et colorées, les secrets qu'ils ne pouvoient comprendre quand trop ouvertement on leur decouvroit la vérité« (Abrégé de l'Art poétique (1556), in Critical Prefaces of the French Renaissance a.a.O. 196); vgl. dazu P. de Ronsard, Oeuvres complètes VIII, éd. crit. p. p. P. Laumonier, Paris 1935, Introduction XV.

[91]) R. Lebégue, Ronsard, l'homme et 'oeuvre, Paris (1950), 157f.

[92]) V.-L. Saulnier, Du Bellay, l'homme et l'oeuvre, Paris 1951.

[93]) Saulnier a.a.O. 131.

[94]) »Ein Gebiet (die Emblematik)..., das zum Schaden für die Literaturgeschichte des

erst neuerdings von der Forschung gebührend gewürdigt zu werden beginnt: die Emblematik. Die Beliebtheit, deren sich das Emblem, bzw. die Impresе[95]) in der Renaissance erfreute und die im Barock womöglich noch größer wurde, (noch Diderot: »toute poésie est emblématique«) verdanken Emblem und Imprese der weit verbreiteten Neigung, Beziehungen zwischen der Welt der Gedanken und der der Bilder herzustellen; der gleichen Neigung also, auf die sich die Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Malerei[96]) zurückführen lassen. Diese Neigung hatte einerseits das humanistische Interesse für die beim Rittertum des ausgehenden Mittelalters besonders beliebten Devisen oder Wahlsprüche erweckt, anderseits hatte sie die Humanisten angespornt, sich um die Enträtselung der Hieroglyphen zu bemühen, die man als bildliche Darstellungen von Ideen einer uralten ägyptischen Geheimlehre auffaßte[97]). Aus diesen beiden Wurzeln entsprang das Emblem, in dem nicht das Bild den Text illustrieren oder der Text das Bild erklären soll, sondern Bild und Text zusammen eine Idee (eine Lebensregel oder ein für den Träger des Emblems charakteristisches Programm) erhellen sollen[98]).

Unter den Forschern, denen wir wertvolle Einsichten in das Wesen des Emblems verdanken, sind in erster Linie zu nennen Mario Praz und Robert J. Clements. Praz hat in einer Reihe von grundlegenden Studien[99]) Entstehung und Verbreitung der »emblemi« und »imprese« verfolgt und ihren Einfluß auf die europäischen Literaten an Hand zahlreicher Beispiele demonstriert (für die Romania u. a. bei Ariost, Marino, Campanella, Bruno, Scève, Rabelais, Saavedra Fajardo). Clements, der eine umfangreiche Gesamtdarstellung ankündigt[100]), hat sich in seinen bisherigen Untersuchungen[101]) mit einzelnen Problemen aus dem Bereich der Emblematik auseinandergesetzt, darunter vornehmlich mit der Darstellung dichtungs- und kunsttheoretischer Fragen durch die Emblematik, ein von der Ästhetik bisher noch nicht erforschtes Gebiet. In ihrer Grundhaltung (»imitatio«, »ut pictura poesis«, »perspicuitas«) stimmt die »ars emblematica« mit der »ars poetica« überein, weicht jedoch in Einzelheiten von ihr ab, so u. a. in der stärkeren Hervorhebung der didaktischen Funktion der Dichtung, der Einbeziehung eines sehr viel größeren Themenkreises in die Dichtung, einem besonderen Interesse für die praktische Seite der dichterischen Technik. Wenn Clements zu diesen Abweichungen auch die Darstellung von Problemen durch Metaphern rechnet, so

---

Humanismus und des Barocks vernachlässigt worden ist« (W. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Eine Einführung in die Literaturwissenschaft, Dritte, erweiterte Auflage, Bern 1954, 75).

[95]) Zwischen Emblem und Imprese läßt sich keine prinzipielle Unterscheidung treffen.

[96]) Viele Traktate über die Malerei führen die Emblematik als Beweis dafür an, daß die Malerei mit der Poesie identisch ist (»ut pictura poesis«).

[97]) Zum Verhältnis der Emblematik zur Hieroglyphik ist immer noch maßgebend: K. Giehlow, Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen, Leipzig 1923. »Für 'emblema' sagt man in Spanien auch 'jeroglifico'« (E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter a.a.O. 351).

[98]) Als Beispiel sei genannt die von Poliziano für Giuliano de'Medici komponierte »impresa«: Sie zeigt Zweige aus grünem Holz, die in Flammen stehen, und das Motto »In viridi teneras exurit flamma medullas«.

[99]) Artikel »emblema« u. »impresa« in der »Enciclopedia Italiana«; Studies in Seventeenth Century Imagery, London 1939–1947, 2 Bde. (Bd. 2: 'A Bibliography of Emblem Books'); Studi sul concettismo, Firenze 1946.

[100]) Picta Poesis: Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books in: Edizioni Storia e Letteratura, Roma.

[101]) R. J. Clements, Iconography on the nature and inspiration of Poetry in Renaissance Literature, Publications of the Modern Language Association of America 70 (1955), 781 bis 804; Emblem Books on Literature's Role in the Revival of Learning, Studies in Philology 54 (1957), 85–100; Ars emblematica, Romanist. Jb. 8 (1957), 95–109.

handelt sich es dabei ja nicht um eine Verschiedenheit der Nuance des dichtungstheoretischen Standpunkts, sondern um eine der Emblematik wesenseigene Ausdrucksform.

Durch ihre Ausdrucksform gehört die Emblematik bereits in den Bereich der Barock-Ästhetik. An Praz anknüpfend hat Robert Klein daraufhin die Theorie der »impresa« in den entsprechenden italienischen Traktaten sorgfältig analysiert[102]) und die These von der engen Verwandtschaft zwischen Emblematik und Concettismus erhärtet. Beide erstreben das gleiche Ziel: »eccitare la meraviglia« vermittels eines unerwarteten und seltsamen Effekts, den eine überraschende Kombinationsfähigkeit des Geistes zustande bringt. Damit erscheinen zugleich impresa und Concetto als zwei analoge Möglichkeiten einer intuitiven pointiert verkürzten Erfassung der Wirklichkeit.

Was das Selbstverständnis der »Emblematisten« anbelangt, so wünschen sie sich im allgemeinen – im Gegensatz zur humanistischen Verachtung des »vulgus« – einen möglichst großen Leserkreis; ein Wunsch, der in eigentümlichem Gegensatz zu dem gewaltigen Aufwand an esoterischem gelehrten Wissen, das sie bei der Komposition der Embleme verwendet haben: ägyptische Hieroglyphen, griechische und römische Mythen, Vorstellungen aus der neuplatonischen Metaphysik, mittelalterliche Heraldik – aus allen diesen Quellen hat die Emblematik ihr Material geschöpft.

Über die abstrusen Embleme, die auf diese Weise oft zustande kamen, hat Rabelais zwar gespottet[103]), spricht jedoch im Anschluß daran mit Achtung von den Vorbildern der Emblematisten, den Hieroglyphen, und zitiert den Horapollo[104]), sowie die 'Hypnerotomachia Poliphili'[105]), die beiden hauptsächlichen Quellen, aus denen die Renaissance ihre Kenntnisse über die angeblichen Geheimnisse der ägyptischen Zeichen geschöpft hat. Dieser Widerspruch darf als symptomatisch gelten für die innere Struktur von Rabelais' gesamtem Werk. Seine Romane enthalten ungeachtet ihrer Verwurzelung im volkstümlichen Literaturgut der Riesensagen und ihrer dem Geschmack der breiten Masse entsprechenden derb drastischen Komik eine Fülle von Wissensstoff verschiedenartiger Herkunft[106]). Diesen enzyklopädischen Wissensstoff vor seinen Lesern auszubreiten, bereitet Rabelais sichtliches Vergnügen. Es ist eine naive Freude an dem Wissen, das ein Besitzergreifen von der Welt und dem Menschen bedeutet. Mit Rabelais wird der humanistische »poeta eruditus« zum Gesellschaftsreformer.

Unter diesem Aspekt hat man auch wiederholt versucht, in seinem vielschichtigen Werk eine innere Einheit zu finden[107]). Dabei bringt man Rabelais in Zu-

[102]) R. Klein, La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les »imprese« 1555–1612, Humanisme et Renaissance 19 (1957), 320–342.

[103]) Gargantua IX.

[104]) Ein Exemplar der 'Hieroglyphica' des Horapollo mit Rabelais' »ex ibris« ist bekannt (J. Plattard, L'oeuvre de Rabelais, Paris 1910, 202); die zum erstenmal bei Aldus 1505 in der lateinischen Übersetzung des Fasani gedruckten »Hieroglyphica« liegen neuerdings in einer englischen Übersetzung vor: The Hieroglyphics of Horapollo translated by G. Boas, New York 1950 (Bollingen Series XXIII).

[105]) Colonnas 'Hypnerotomachia Poliphili' hat mit ihren genauen Beschreibungen (erdachter) antiker Bauten und Monumente, sowie mit ihren Hieroglyphen einen großen Einfluß ausgeübt. Da Colonna die Ruinen als solche schätzt und idealisiert, kann er als früher Vorläufer der Ruinensentimentalität des Barocks und der Romantik gelten. Vgl. L. Fierz-David, Der Liebestraum des Poliphilo, Ein Beitrag zur Psychologie der Renaissance und der Moderne, Zürich 1947; Blunt, Artistic Theory in Italy a.a.O.

[106]) Zu seiner Kenntnis von der Antike vgl. J. Plattard a.a.O., chap. VI: Catalogue des sources anciennes et modernes de l'érudition antique de Rabelais.

[107]) Der Umfang der Rabelais-Forschung im letzten Jahrzehnt erlaubt nur, im Rahmen

sammenhang mit den zeitgenössischen Geistesströmungen und deren Vertretern, in erster Linie mit Erasmus von Rotterdam. Die Berührungspunkte mit Erasmus sind in Rabelais' Werk so zahlreich, daß der überragende Einfluß des Rotterdamers nicht in Abrede gestellt werden kann[108]). Sowohl im Negativen, etwa in der Kritik an der Rückständigkeit der zeitgenössischen Unterrichtsmethoden und an der Unwissenheit und Sittenlosigkeit der Mönche, wie im Positiven, d. h. im Aufbau einer Lebenslehre, stimmen Rabelais und Erasmus weitgehend (zuweilen fast wörtlich) überein.

Für Rabelais' Auffassung von der Politik betont H. Janeau die Übereinstimmung mit den entsprechenden erasmischen Ideen[109]). Wie bei Erasmus überwiegen auch bei Rabelais die moralischen gegenüber den staatsrechtlichen Begriffen; mit Erasmus glaubt Rabelais, daß es vor allem auf die richtige Erziehung des Fürsten ankommt, damit in diesem »piété«, »sagesse« und »bonté« als die notwendigen Herrschertugenden ausgebildet werden. Wie Erasmus verwirft Rabelais den Krieg als Instrument einer im Zeitalter des Humanismus überlebten barbarischen Politik.

Erasmischen Einfluß verrät auch die berühmte Schilderung der Abtei Thélème[110]). Von dieser Schilderung als dem Kernstück des Gesamtwerks ausgehend hat Erich Köhler in einer wohl durchdachten Antrittsvorlesung[111]) das Vorhandensein eines inneren Zusammenhangs zwischen den verschiedenen Büchern bejaht. Er gelangt damit, wenn auch auf anderem Wege, zum gleichen Ergebnis wie V.-L. Saulnier[112]), der mit Hilfe einer scharfsinnigen Interpretation den »Plan« rekonstruiert, nach dem Rabelais vorgegangen ist. Obwohl Saulniers Interpretation in manchen Einzelheiten anfechtbar erscheint[113]), wird man doch mit Köhler und Saulnier den Rabelais' Gesamtwerk tragenden Grundgedanken in seinem Menschenideal sehen dürfen, dem Ideal des freien verantwortungsbewußten Menschen, welcher der Güte der menschlichen Natur vertraut[114]) und ein Leben in Harmonie mit sich

---

dieses Berichts – ähnlich wie im Falle Tassos – einige Arbeiten zu würdigen, die dem Berichterstatter unter obigem Gesichtspunkt wichtig erscheinen. Besonders verdient um die Pflege der »études rabelaisiennes« ist der Genfer Verlag E. Droz, nebst der dort erscheinenden 'Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance', welche die Tradition der 'Revue des études rabelaisiennes' (1903–1912) fortführt.

[108]) Zur Abhängigkeit Rabelais' von Erasmus vgl. in der neueren Forschung: J. Plattard, François Rabelais, Paris 1932; ders., Rabelais, L'homme et l'oeuvre, Paris (1957); L. Febvre, Rabelais, Erasme et la philosophie du Christ, in L. Febvre, Le problème de l'incroyance au XVIe siècle, La religion de Rabelais, Paris 1942, 329–360; R. Lebègue, Rabelais ou le dernier des erasmiens français (Résumé), in Pensée humaniste et tradition chrétienne au XVe et XVIe siècles, Paris 1950, 339–341. In einem oft zitierten Brief an Erasmus aus dem Jahre 1532 hat Rabelais bekannt: »quidquid sum et valeo, tibi id uni acceptum, ni feram, hominum omnium qui sunt aut aliis erunt, in annis ingratissimus sim«.

[109]) H. Janeau, La pensée politique de Rabelais, in F. Rabelais, Ouvrage publié pour le quatrième centenaire de sa mort 1553–1953, Genève/Lille 1953, 15–35.

[110]) E. V. Telle, Thélème et le Paulinisme matrimonial érasmien: Le sens de l'énigme en prophétie (Gargantua, Chap. LVIII), in F. Rabelais, Ouvrage publié pour le quatrième centenaire... a.a.O. 104–119.

[111]) E. Köhler, Die Abtei Thélème und die Einheit des Rabelais'schen Werks, Germanisch-Romanische Monatsschrift 40 (1959), 105–118.

[112]) V.-L. Saulnier, Le dessein de Rabelais, Paris 1957.

[113]) Vgl. die skeptische Bespr. v. E.-V. Telle in Humanisme et Renaissance 21 (1959), 525–529.

[114]) Das durch alle Wechselfälle des Schicksals bewahrte Vertrauen auf die Güte der menschlichen Natur ist der wichtigste humanistische Glaubenssatz, zu dem sich Rabelais mit Erasmus bekennt. Darin unterscheiden sich beide von Petrarca, den man oft neben Erasmus stellt, der jedoch eine solche optimistische Grundhaltung nicht vorbehaltlos zu

selbst, mit der Welt und mit Gott führt. Mit dieser Geisteshaltung erweist sich Rabelais weder als Anhänger der Reformation noch als antichristlicher Rationalist[115]), sondern als Humanist erasmischer Prägung.

Die ideologische Deutung von Rabelais im Hinblick auf das humanistische Lebensgefühl findet ihre Bestätigung in der Stilanalyse. Nach seiner Form läßt sich Rabelais' Werk in keine bestimmte Gattung einordnen; es hat Anteil an allen Gattungen: »farce, épopée, récit de voyage, ouvrage pédagogique«[116]). Rabelais wirbelt alle Stile durcheinander, um dadurch das Sehen, Fühlen und Denken des Lesers aufzulockern, diesen einzuladen, »sich unmittelbar mit der Welt und dem Reichtum ihrer Erscheinungen einzulassen[117]). Damit erweist sich das, was man früher als einen Mangel an künstlerischer Gestaltungskraft getadelt hatte, als das originelle Stilmittel eines genialen Dichters. Dieser hat sich selbst über die Eigenart seines Stils geäußert; eine Selbstaussage, die der Prolog zum 'Gargantua' enthält und die erst durch Auerbach[118]) uns in dem ganzen Reichtum ihres Bedeutungsgehaltes erschlossen worden ist.

Bei seinem für einen Renaissancedichter charakteristischen Bemühen, die eigene Dichtung theoretisch zu rechtfertigen, paraphrasiert Rabelais auf groteske Art einen Vergleich, den der platonische Alkibiades zwischen Sokrates und den Silenstatuen zieht und den Rabelais vielleicht durch die 'Adagia' des Erasmus kennengelernt hatte[119]). So ordnet Rabelais, der Renaissancedichter, der wie kein zweiter die Formlosigkeit zum Prinzip seines Schaffens erhoben zu haben scheint, eben dieses Schaffen in die Tradition ein. Es ist die Tradition der Antike, von der alle Dichtung der Renaissance das Gesetz empfängt, dem sie gehorcht: Schon Gestaltetem neue Gestalt zu geben, kurz, Bildungsdichtung zu sein.

---

bejahen vermochte und der daher Antike und Christentum nie so harmonisch verschmelzen konnte wie Erasmus und Rabelais. Aufschlußreich für diese innere Unausgeglichenheit Petrarcas ist sein Traktat 'De remediis utriusque fortune' der zum erstenmal von Klaus Heitmann im Hinblick auf Petrarcas Lebensweisheit systematisch analysiert worden ist (Fortuna und Virtus, Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit, Köln/Graz 1958, Studi Italiani I).

[115]) So deuten ihn A. Lefranc und H. Busson. Wenn sich Lefranc dabei u. a. auf eine antichristliche Interpretation von Epistemons Unterweltsbericht stützt (enthalten in der Préface zum Pantagruel in der Ausgabe Lefranc-Boulenger-Clouzot... Paris 1913–1931, Bd. IV), ist diese Interpretation von M. Bambeck mit guten Gründen widerlegt worden (Epistemons Unterweltsbericht, in Etudes Rabelaisiennes I, Genève 1956, 29–47). Busson hat seine Auffassung in der erweiterten Neuauflage seines monumentalen Werks Le Rationalisme dans la littérature française de la Renaissance (1533–1601), Nouvelle édition, revue et augmentée, Paris 1957, nochmals bekräftigt.

[116]) R. Lebègue, Rabelais, Tübingen 1952 (Veröffentlichungen des Auslandsamtes der Universität Tübingen 1), 15.

[117]) E. Auerbach, Die Welt in Pantagruels Mund, in Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern (1946), 263. Köhler a.a.O. 106 sieht in der Stilmischung den Ausdruck für die »Befreiung des auf die natürliche Perfektibilität des Individuums vertrauenden Denkens aus den Fesseln einer fremdgewordenen Vorstellungswelt«.

[118]) a.a.O.

[119]) Nach Rabelais hat auch Montaigne (Essais III, 12) Sokrates als Kronzeugen für die Stilmischung angeführt.

Zu Fragen der Interpretation

Ein Bericht von Kurt May †
mit einem Nachwort von Walter Höllerer

Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen. 2 Bd. Bd. 1: Vom Mittelalter bis zur Frühromantik, Bd. 2: Von der Spätromantik bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Benno von Wiese. Düsseldorf: August Bagel 1957. (447, 512 S. 8°) Leinen DM 43.20.

Im Jahr 1942 erschien das Sammelwerk 'Gedicht und Gedanke', herausgegeben von Heinz Otto Burger, und hat durch die Neuartigkeit seines Unternehmens Aufsehen erregt. Der Rezensent hat in einer ausführlichen Besprechung (Zs. f. Dt. Phil. 1953, 72. Bd., S. 204–213) sein nur in Einzelheiten kritisch geschärftes, im ganzen sehr zustimmendes Urteil über diese Leistung ausgesprochen. Damals konnte er nicht ahnen, daß im Einzelfall geglückte Interpretationskunst am lyrischen Gedicht sich bis heute so vervollkommnen und so ausbreiten würde, wie das 1956 erschienene zweite hier vorliegende Sammelwerk, herausgegeben von Benno von Wiese, es bezeugt.

Der Herausgeber und sein Verlag haben eine große organisatorische Leistung vollbracht mit der Auswahl der Texte und der Mitarbeiter. Die Texte zusammengenommen schaffen einen Auszug aus der Geschichte der deutschen Lyrik von Dietmar von Eist bis zu Bert Brecht. Der Herausgeber, Benno von Wiese, lehnt es ab, die Mitarbeiter vorgefaßten methodischen Richtlinien zu unterwerfen, damit keiner sein individuelles Gesicht verliere. In seinem Vorwort spricht er von den Möglichkeiten und Notwendigkeiten der Interpretation. Die Geschichtlichkeit eines Gedichtes ist sorgsam auszubalancieren mit der außer- oder übergeschichtlichen künstlerischen Bedeutsamkeit, die individualisierende Aufgabe mit der generalisierenden, die wissenschaftliche Abstandshaltung des Interpreten mit der Ineinsfühlung von Betrachter mit Schöpfer und Werk, liebevoll verstehende Hingabe mit kritischer Einstellung. Er fordert vom Interpreten, daß er sich auf den Wert des Kunstgebildes hin richtet, und verlangt Verzicht auf weltanschauliche Vorentscheidungen, die bewußt oder unbewußt das Ergebnis der Interpretation vorbestimmen. Die »heute so beliebte Frage: Was hat diese oder jene Dichtung der Vergangenheit uns für unsere Gegenwart noch zu sagen?«, hebt für den Herausgeber den Begriff des eigentlichen Interpretierens auf. Das Gedicht ist und bleibt ihm ein Kunstgebilde. In der Schwebe zwischen analytischem und synthetischem Verhalten muß es dem Interpreten darum gehen, weder Stoffe noch Inhalte noch gar gedanklich formulierbare Gehalte noch Formen zu isolieren vom Ganzen des Gedichtes in seiner bündigen Einheit. Vielmehr sollen alle diese Elemente in ihrer Stimmigkeit als zusammenwachsende und ineinander

wirkende Faktoren sichtbar und bewußt gemacht werden. Jeder kunstfremde Materialismus, jede Auflösung des dichterischen Werks in Probleme, jeglicher Formalismus, der sich im Technischen erschöpfte, ist vom Übel. »Erst wo sich Gehalt als Form ausspricht und die Form schon Gehalt bedeutet, sind wir in der eigentlichen Kernzone der Lyrik, der Dichtung überhaupt« (S. 17). Eine unangemessene Harmonisierung einer solchen Identität darf nicht vorgetäuscht werden, wo sie nicht vorhanden ist. Eben dann vielmehr ist eine Distanz und Dissonanz im Auseinanderklaffen von Form und Gehalt charakteristisch. – In diesen Überzeugungen des Herausgebers ist eine heutige communis opinio enthalten, wie sie sich seit einer Wendung in unserer Forschung nach der Mitte der dreißiger Jahre herausgebildet hat im Widerstand gegen eine zwangsmäßige Politisierung, aber auch in der Ablösung von einer geistesgeschichtlichen und dann einer »existenziellen Literaturwissenschaft«.

Der Herausgeber hat in seinen beiden umfangreichen Bänden zweiunddreißig Mitarbeiter um sich versammelt. Die zweiundvierzig Beiträge des ersten Bandes reichen von elf altdeutschen Gedichten bis hin in die Ursprünge und auf den ersten Gipfel der deutschen Romantik mit Novalis. Ein Volkslied aus dem 16. Jahrhundert, betitelt 'Ich hört ein sichelin rauschen' schafft einen Übergang von Texten des deutschen Mittelalters zu denen des Barocks. Der ganze zweite Band führt durch die lyrische Dichtung des 19. Jahrhunderts ins 20. bis hin zu Gottfried Benn, Weinheber, Britting und Bert Brecht.

Allen einzelnen Beiträgen mit gleicher Ausführlichkeit kritisch auf den Grund ihrer Ergebnisse wie ihrer methodischen Voraussetzungen zu gehen, verbietet sich hier von vornherein. Dagegen ist das Sammelwerk hervorragend geeignet bei der großen Zahl seiner Mitarbeiter aus allen Generationen (eine gewisse Verjüngung der Mitarbeiter ist mit der Annäherung an die Gegenwart sinnvollerweise zu bemerken), Einsicht zu gewinnen in den gegenwärtigen Stand unserer neugermanistischen Interpretationskunst.

Der Rezensent ist sich des hermeneutischen Zirkels wohl bewußt und verhält sich trotzdem zu seiner Aufgabe im Sinn einer empirischen, induktiven Haltung. Die Überfülle der Materialien muß dazu reizen. Immer wieder konfrontieren sich uns die vorgegebenen Texte mit ihren Auslegungen. Damit sind viele Probestücke abgelegt, die sich wie in einem Wettbewerb der Unternehmer wechselseitig charakterisieren, indem sie von Fall zu Fall auf die Frage antworten: Was und wieviel ist vom jeweiligen Text und auf welche Art und Weise ist von diesem Text her auf den Empfänger übertragen? Ob sich die lyrischen Gedichte von Jahrhunderten – ebenso die Denkmäler der älteren Epoche wie die der Moderne seit 1830 etwa – einem gemeinsamen Gesetz der Interpretation unterwerfen lassen, ist nicht von vornherein gesichert. Nach der Fülle und Geschlossenheit, nach der Intensität und Präzision, nach der Lebendigkeit und nach der Disziplinertheit der einzelnen Stücke müssen sich unter den ungezählten Beiträgen einzelne Stücke und kleinere Gruppen auswählen und herausgliedern lassen.

Es kommt dem kritischen Betrachter dieser einmaligen Leistungen darauf an, einen Maßstab zu finden, mit dem ein Grad relativer Vollkommenheit einer Gedichtinterpretation abgemessen werden könnte. Dabei hält er aber, wie der Herausgeber im Vorwort, gleichfalls fest an der Voraussetzung, daß jegliches einzelne Gedicht von seiner eigenen Beschaffenheit her eine neue, angemessene Interpretation erfordert. So bringt in der Tat ein jegliches einzelne Gedicht die Art und Weise seines Interpretiertwerdens mit sich. – Trotzdem wird hier

eine Norm gesucht, die eine Erkenntnis, wie man lyrische Gedichte interpretieren könnte, in sich begreift. In der Kritik der Beiträge dieses Sammelwerks wird die Einsicht erstrebt: welche möglichen, sinnvollen, fruchtbaren Betrachtungsweisen und Erkenntnismöglichkeiten sind überhaupt mit dem Wesen des deutschen lyrischen Gedichtes neuerer Zeit, vom 17. bis ins 20. Jahrhundert hinein gegeben?

Erster Band

Sechs altdeutsche lyrische Gedichte werden von Helmut de Boor ausgelegt, drei Walther-Gedichte von Friedrich Neumann, ein Wolfram-Gedicht von Wolfgang Mohr, ein Neidhart-Gedicht von K. O. Conradi. – Eine strenge Kritik dessen, was diese Auslegungen erreicht oder vielleicht nicht ganz erreicht haben, ist den eigenen Fachgenossen überlassen. Die Auslegung altdeutscher lyrischer Gebilde unterscheidet sich in verschiedener Hinsicht von den Beiträgen der Interpreten neuerer deutscher Dichtung. Gemeinsam ist ihnen allen, daß sie nicht nur bemüht sind um eine deutende Erschließung, sondern die Sinn- und Lebensgehalte – wie stark diese in der altdeutschen Dichtung auch durchrationalisiert erscheinen mögen – werden ergriffen in ihrer sprachlichen Geformtheit. Das zeigt sich an den Aussagen über mittelhochdeutsche Gedichte von Dietmar von Eist bis hin zu Neidhart von Reuenthal, ja bis hin zum Volkslied des 16. Jahrhunderts. Es wird eine verstärkte Einsicht in die Aussageweise und Ausdrucksmittel der dichterischen Sprache gewonnen, von der Wortwahl, der damals zeitgemäßen Wortbedeutung angefangen bis zur syntaktischen Zusammenfügung im Ganzen des Gedichtes. Die metrischen Strukturen werden zum Teil mit großer Schärfe und Sicherheit nachgezeichnet. – Und trotzdem, die Grundbeschaffenheit der altdeutschen Dichtersprache wird sich wandeln in die neudeutsche Zeit hinein und die Möglichkeiten einer Interpretation sind für die Stücke dieser beiden Gruppen nicht mehr dieselben. Es gibt keine Unterscheidung von metrischer Form und Rhythmus im altdeutschen Gedicht; es gibt wohl auch keine klangliche Form, in welche sich der Interpret solcher Dichtungen einzufühlen vermöchte, um den Grund der jeweiligen Gestimmtheit zu erfahren. – Besonders auffallend ist die Selbstverständlichkeit, mit der sämtliche altgermanistische Gedichtausleger sich gezwungen fühlen, die ihnen aufgetragenen Texte im Zusammenhang sozialgeschichtlicher Betrachtungsweise aufzuschließen. Das wirkt bei den Barockinterpreten noch nach. Aber eben diese Fragestellung fällt immer mehr zurück in den Interpretationen von Gedichten der neueren und neuesten Zeit. Wir verstehen diesen zunehmenden Ausfall zum guten Teil aus dem immer reicheren und differenzierteren Sichauswachsen der schaffenden Individualitäten innerhalb ihres Zeitalters. Trotzdem bleiben für künftig den Interpreten der neueren deutschen Lyrik noch große Aufgaben vorbehalten. Wie fruchtbar solch ein Vorstoß in dieser von allzu wenigen bisher eingeschlagenen Richtung zur literatursoziologischen Betrachtung ist, hat T. W. Adornos Essay 'Rede über Lyrik und Gesellschaft' (Akzente 1957, Heft 1) an Mörike und an George demonstriert.

Zwei seit langem führende Barockforscher, Herbert Cysarz und Erich Trunz, interpretieren einige Sonette des Andreas Gryphius und des Martin Opitz. Methodisch vorbildlich erschließen beide Interpreten die dichterischen Gestaltungen als Gehalte in der sprachlichen Form oder als Form gewordene Gehalte am werdenden, sich vollendenden Gedicht. Keine Ansammlung, sondern eine Auswahl und sinnvoll verschmolzene Fülle der Formqualitäten wird

vergegenwärtigt, von Wortwahl und Wortfügung an über sprachbedeutungsgeschichtlich erklärende Aussagen in die sprachliche Stilisierung hinein, in die konstruktive Sprachform bis hin zu Metaphorik und Gleichnistypus der Dichtersprache, zugleich hingerichtet auf die metrisch-rhythmische Geformtheit, auf ausgewählte symbolisch wirksame, klanglich melodische Phänomene. Entweder vorbereitend oder im Ablauf des Gedichtes zusätzlich oder nach seinem Abschluß werden charakterisierende Aussagen über die Sprache des einzelnen Dichters laut, also über Faktoren einer individuellen Dichtersprache. Es werden gleichfalls Bezüge zum Gesamtwerk des Autors oder auch zum Typus der betreffenden Gedichtgattung aufgewiesen. Die Barockgedichte haben einen höheren Grad von Rationalität und von Objektivation; sie unterscheiden sich von dem lyrischen Gedichttypus der Goethezeit, vor allem der Lyrik des jungen Goethe, durch einen äußerst schwachen oder völlig fehlenden Zug von Erlebnis-Ausdrucks-Intensität. Das ist heute allgemein bekannt. In keinem der Barockgedichte geht es auch nur in einer einzigen Zeile um unmittelbares Aussagen dessen, was die betreffenden Autoren im Innersten bewegt hat. Die Barockgedichte haben vielmehr einen Grundzug von Distanzhaltung des Sprechers zum Ausgesprochenen, von virtuoser Verspieltheit wie von Mimen, die eine Rolle vorzuspielen haben. Der einzelne Sprecher spricht nicht aus sich oder gar nur für sich, sondern zu allen seinesgleichen an einem Ort innerhalb derselben gesellschaftlichen Ordnung.

Die Interpretationen von Cysarz und von Trunz unterscheiden sich zwar in der Weise des Interpretierens ebenso wie in ihrer Ausdrucksart, aber in den wesentlichen Ergebnissen klingen sie zusammen. Trunz, der Jüngere, ist der konservativere von beiden. Seine Aussageweise ist schlichter, nüchterner, sachgebundener. Daher sind seine Ergebnisse auch viel leichter zu übertragen. Er charakterisiert und profiliert sich selbst im Gegensatz zu dem rauschenden Pomposo in der strömenden Wortfülle des Älteren, aus dessen Produktivität und Vitalität die Sprache in immer neuen Schwellungen sich ausströmt zu immer neuen Hyperbeln, deren Kühnheit möglichst die der Barockmetaphern im Text selbst noch übersteigt. Cysarz drängt dazu, die Überfülle seines Wissens in gehäuften Aufzählungen zu erweisen. Ihm würde es schwerer fallen als einem anderen, im Zug der durchlaufenden Interpretation eines Gedichtes im Moment darauf zu verzichten, sein zusätzliches Wissen von Bezügen dieses seines Gedichtes zu anderen, zu literarhistorischen und geistesgeschichtlichen Zusammenhängen, zu Gattungsgesetzen, etwa zur Geschichte des Sonettes usw. auszubreiten. Dagegen wirken die Auslegungen von Trunz viel traditionsgebundener, klarer, disziplinierter, bis in die eigene Ausdrucksweise hinein objektivierter.

Es ist charakteristisch, daß Erich Trunz seine Auslegung des Sonettes von Gryphius 'Tränen des Vaterlandes' (1636) unmittelbar am Text bleibend im Zusammenhang mit der ersten Zeile des ersten Quartetts eröffnet. Ebenso charakteristisch ist, daß Herbert Cysarz, kaum daß er seine Auslegung begonnen hat, hindrängt zum größeren Ganzen, nämlich zum Gesamtbild der schaffenden Persönlichkeit Martin Opitz; mit wortreichen Verkündigungen seines Genies wirkt Cysarz zugleich aufreizend für die Andersdenkenden und auftrumpfend gegenüber einer bisher üblichen Unterschätzung des Lyrikers Martin Opitz als eines bloßen Versifikateurs. Jetzt aber wird Opitz von Cysarz als ein großer Sprachkünstler proklamiert. – Erich Trunz zwingt uns den Eindruck der Größe seines Autors auf, Zug um Zug, aber immer am Text haftend. Er bewahrt die

Kontinuität, in der das Gedicht selbst stufenweise sich vollendet, auch innerhalb seiner eigenen charakterisierenden und erläuternden Aussageweise.

Wir charakterisieren den Gryphius-Beitrag von Trunz in seiner methodischen Grundhaltung durch wenige Stichworte, deren Bedeutung und Tragweite durch ein Studium des gedruckten Beitrags von jedermann nachgeprüft werden kann. Das lyrische Gedicht 'Tränen des Vaterlands' beginnt mit dem Wort »Wir«. Dieser Autor und seinesgleichen in seiner Zeit stellt sich mitten in ein gemeinsames Schicksal. Das Vaterland, von dem der Titel des Sonettes spricht, kann Schlesien sein, nach dem Sprachgebrauch der damaligen Zeit, aber auch wohl Deutschland im ganzen. Die Völker, von denen die erste Strophe spricht, sind genau die uns aus der Sprache von Wallensteins Lager vertrauten »Kriegsvölker«. In der ersten Strophe des Sonettes beginnen die Einzelbilder, ein jedes in eine Halbzeile eingespannt, mit ihren apokalyptischen Visionen. Die erste Strophe schließt dann mit antithetischer Verweisung auf »Arbeit, Fleiß und Vorrat« des friedlichen Lebens. Die zweite Strophe bringt ein Zusammenschauen von Kriegsmotiven, von apokalyptischer Vision mit Situationen aus der gemeinsten Wirklichkeit des von der Kriegsfurie zerstörten deutschen Lebens. Dabei hört der Interpret, der uns durch diese Fülle hindurchführt, zugleich auf die große Fügung der Satzmelodie hin und auf die Wohllaute des Versklanges. Er erfährt das Steigen und Anschwellen der Stimme in ihrem zunehmenden Tempo bis zum Absinken und Abschwellen. Er bemerkt auch in einer düsteren Langverszeile der Strophe den Umschwung auf verallgemeinernde Aussageweise. »Zweimal also die Bildhäufung, die einer leidenschaftlichen Erregung der Seele entspricht, und zweimal dann das um die eigene Ohnmacht wissende, ruhig-traurige Abstandnehmen und Verallgemeinern«. Was kann ein solches Klagegedicht mehr bringen als solche Bilder des Grauens, die schlechterdings nicht enden können, und verallgemeinernde Worte und Klagen, in denen dieses Chaos vorübergehend zusammengefaßt wird. Dieser Interpret erfreut durch die Sicherheit des Blicks, die Schärfe der Beobachtung und die Feinheit der Erfühlung, auch durch die suggestive Energie und Elastizität der eigenen sprachlichen Aussageweise.

Das Barockgedicht des Gryphius gipfelt in erschütternder, ja überwältigender Intensität mit der Wendung in der letzten Verszeile des zweiten Terzetts:

> Was grimmer denn die Pest und Glut und Hungersnot:
> Daß auch der Seelen-Schatz so vielen abgezwungen.

Jetzt wird der geistige Gehalt dieser starken Barockdichtung aus den schlimmsten Jahren des großen Krieges andeutungsweise, unaufdringlich und trotzdem deutlich erschlossen, indem der Interpret darauf verweist, daß der Gipfel alles Unglücks, das Höchstmaß alles Leidens erst dann erreicht worden ist, wenn der gläubige Mensch den letzten Trost in allerhöchster Not mit seinem Glauben verliert. Im Gedicht selbst steht das freilich in einer verschleierten Halbdeutlichkeit. – Das Sonett hat nach elf Zeilen grausiger, kaum steigerungsfähiger Bilder in steiler Bewegtheit seinen Höhepunkt und seinen Abschluß erreicht. Aussagen über die Gattungsform des Sonettes schließt Trunz zusammenfassend an den ausklingenden Text an, ebenso eine Charakteristik der Gestaltbildung des Alexandrinervermaßes. »Der Alexandriner entspricht in seiner Weiträumigkeit der Fülle dessen, was gesagt wird, er birgt in Halbzeilen die Vielfalt der Bilder, in Langversen die Zusammenfassungen. Sein stolzer Schritt gibt allem seine feste Gestalt.« Die strenge Gesetzlichkeit des Sonettes bändigt die Fülle der düsteren Visionen, auf die der Blick starrt, zu reiner Form. Die herrisch-künstlerische

Bändigung durch Form aber ist identisch mit einem Triumph des Geistes über das Chaos der grauenhaften, leidüberfüllten Wirklichkeit. Die strenge Geformtheit des Sonettes errichtet demnach einen Damm, eine abwehrende Barriere gegen den Andrang der chaotischen Leidensszenen und Situationen in der Welt. – Welch ein Durchbruch dieses so überaus sachkundigen und bis ans letzte Wort des Textes gebundenen Interpreten ins Weite und Offene der Bezüge, in deren Zusammenhang dieses und ein jedes Barockgedicht eigentlich erst voll verstanden werden kann. Wie eindeutig ist mit einem solchen Beitrag ein heutiges Vorurteil widerlegt, als ob die Formanalytiker in ihrem sturen Fanatismus von nichts anderem zu sprechen wüßten als von Formen an sich und notwendig herausfallen müßten aus jeder geschichtlichen Dimension.

Auch Herbert Cysarz in seinen anders getönten Auslegungen fühlt sich gezwungen, die Form des Barockgedichtes ganz ernst zu nehmen. Die Sprachkunst des viel weltlicher gesinnten und viel virtuoser entwickelten Martin Opitz hat auch diesen Forscher zum gleichen Ergebnis gebracht. Mit Beiträgen zur Barockforschung wie diesen vier Interpretationen von Trunz und Cysarz ist für ein Barockverständnis unendlich viel mehr gewonnen, d. h. mit dem Verständnis, was Barockdichtung eigentlich erst zur Wortkunst macht, als mit den gelehrtesten Kompendien über den Geist des Barocks oder über den barocken Menschen. Wie sehr übrigens die heutige Barockforschung auch die Formfragen mit umgreift, davon zeugt das soeben erscheinende Barockbuch von Herbert Heckmann (über Gryphius 'Papinian', Gentner Verlag).

Den Übergang von der Lyrik des Barocks zur Aufklärung hin hat K. O. Conrady mit seinem Beitrag zu Christian Günthers Gedicht 'Als er der Phillis einen Ring mit einem Totenkopf überreichte' einfühlend geklärt und ausreichend verdeutlicht, ohne zu ganz neuen Einsichten in Günther als einen Vorläufer der Goetheschen Lyrik kommen zu können. Unbestreitbar, daß Günthers Dichtung eine »Dichtung zwischen den Zeiten« gewesen ist. Der Weg zum symbolischen Sprechen des jungen Goethe ist auch von den fortgeschrittensten Gedichten Günthers noch immer weit. Die Gedichte vom unmittelbarsten Ausdruckscharakter tragen allermeistens noch eine typisierende Färbung.

Robert Ulhöfer dient der 'Frühlingsfeier' Klopstocks als Interpret mit Eifer und reichem Wissen. Aber es scheint, er spricht sich mit allzu vielen Worten in einen leicht verkrampft wirkenden Übereifer hinein. Es gelingt keineswegs oder ist vielleicht auch ganz und gar nicht beabsichtigt, die für uns sehr klar profilierte Physiognomie der Dichtersprache Klopstocks, die in zahlreichen Forschungen von Rang bisher gesichtet worden ist, an diesem ausgewählten hymnischen Gedicht zu fassen und mit seiner Analyse zu übertragen. Auch die Charakteristik der freirhythmischen Form bleibt verschwommen.

Unter sämtlichen Interpreten fällt einer etwas heraus und scheint sich sogar den Forderungen, die der Herausgeber im Vorwort proklamiert hat, zu widersetzen, was die notwendige Wertung betrifft. Im Vorwort war zu lesen, daß die echte Interpretation das Vorhandensein einer bestimmten Vorentscheidung nicht dulden kann. Johannes Pfeiffer wählt die ihn ansprechende religiöse Dichtung: Gellerts 'Die Ehre Gottes aus der Natur', das 'Abendlied' des Matthias Claudius und im zweiten Band Rudolf Alexander Schröders 'Es mag sein' und Rückerts Gedicht 'Um Mitternacht'. Pfeiffers Anliegen bei allen Interpretationen ist im tiefsten Grund theologisch. Von der Kunstsprache seiner Autoren erfahren wir nicht viel. Pfeiffer bekennt sich, wozu ihm niemand das Recht bestreiten wird, ausschließlich zu einer religiösen Dichtung, in der uns die Gott-

heit als Gott bezeichnet wird und nicht mehr als unbestimmtes Es begegnet, als Weltgeist etwa, als All-Seele, als Natur-Gott, vielmehr nur als das liebende und richtende Du, das ebenso unverfügbar wie unveränderlich das endliche Dasein umschließt. Die vorwiegend theologische Fragestellung des Interpreten stammt wohl aus den Zeiten der Blüte einer existenziellen Literaturwissenschaft.

Albrecht Schöne kommt zu einer selbständigen Deutung auf einen sturm- und drang-gemäßen Gefühlssubjektivismus hin mit seinen Aussagen über Bürgers 'Lenore'. Eine in Überfülle sich hinzudrängende Gelehrsamkeit zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes belastet jedoch die eigentliche Formanalyse. – Um wieviel einfühlender und die sprachliche Gestalt miteinbeziehender sind die wenigen Seiten, die Wolfgang Kayser Bürgers 'Lenore' widmet (Kayser, Die Vortragsreise, Vom Werten der Dichtung, S. 63–69). Er spürt den atemberaubenden Herzschlag dieser Dichtung in der sprachlichen, rhythmischen und klanglichen Form.

In seinen Goethe-Auslegungen hält sich K. O. Conrady zurück und scheint nicht ganz aus sich herausgehen zu wollen, weil bedeutende Vorbilder (Staiger und Lugowski) vermutlich lähmend einwirkten. Die Deutungen überwiegen dementsprechend. In den Aussagen über die Prometheushymne ist das Metrische und Rhythmische wie das Klangliche und eine Charakteristik der inneren Sprachform des jungen Goethe als Lyriker ausgeklammert. Die Deutungen selbst überzeugen.

Mit seiner Ausdeutung des 'Parzenliedes' der Iphigenie hat Günther Müller zugleich den Kern der dramatischen Dichtung getroffen, dennoch liegt ihm eine Charakteristik der frühklassischen Dichtersprache der Iphigenie nicht im Sinn. Ähnliches gilt von seinem Beitrag zu 'Schillers Reliquien' und zur 'Metamorphose der Pflanzen'. Daß die Stimme des zu früh abgeschiedenen Günther Müller hier noch einmal erklingt, ist für alle seine Freunde eine tiefe Genugtuung. Substanzreich, in die Tiefe dringend ist immer alles, was es uns in überreicher Fülle geschenkt hat. Mit den biologischen Kategorien Goethes wird das Gedicht 'Metamorphose der Pflanzen' stilistisch aufgehellt. Der Bezug von der Sprachkunst zur Goetheschen Naturwissenschaft wird fruchtbar.

Der Beitrag von Hans Egon Hass zum Goetheschen Divangedicht soll auf seine methodische Struktur hin analysiert werden, um in einer Art von phänomenologischer Haltung die Einsicht in eine musterbildliche Interpretationsweise eines Goethegedichtes zu gewinnen.

Hans Egon Hass schiebt zwischen seinen Text und die aufschließende Aussage über diesen Text einführende Bemerkungen, die das Thema: Goethe und der Orient betreffen und hinzielen auf die Hafis-Begegnung Goethes im Jahr 1814. Er bemüht sich also von Anfang an, den »historisch biographischen Ort des Gedichtes« umreißend zu bestimmen und scheut sich nicht, dazu einen Auszug aus der einschlägigen Forschung von Hans Heinrich Schaeder zu erbringen, zusammen mit Zitaten aus Dokumenten der Goetheschen Lebens- und Schaffensgeschichte. Es wird berichtet von Goethes Reise nach den Rhein-, Main- und Neckargegenden. Bevor auch nur ein Blick auf das ausgewählte Gedicht gerichtet wird, wird es also eingegliedert in eine Fülle lebensgeschichtlicher Bezüge. Der Interpret läßt damit das aufgegebene Goethegedicht hineinwachsen in »den Umkreis erfahrenen Lebens und gelebten Geistes«. Schließlich wird die Entstehung des Gedichtes aus dem Zusammenhang äußerer Umstände und innerer Gestimmtheit berichtet, wie sie an einem bestimmten Zeitpunkt, an einem bestimmten Ort sich vollzogen hat. Zu den Umständen der Entstehung tritt

entscheidend hinzu, die für Goethe von früher her schon vertraute, für die Mentalität seines Alters höchst charakteristische »Empfindung der Vergangenheit und Gegenwart in eins«. Mit dieser wird die reine Gegenwärtigkeit als solche aufgelöst, das lebendige Erfülltsein des Augenblicks verhindert. Goethe war damals auf einer Lebensstufe, auf der er sich selbst historisch geworden ist. Ohne diese Selbsterfahrung wäre dieses neue Gedicht gar nicht zustande gekommen. Damit wird das aus solcher Gestimmtheit werdende Gedicht zu einem Gleichnis auch für den dichterischen Schaffensprozeß als solchen, der den Augenblick aufhebt, indem er ihn zum Ewigen hin, zur »Idee« (im Goetheschen Sinne) durchscheinend macht. Es ist also eine gewisse Auffassung von Dichtung Goethescher Prägung schon fixierbar, bevor auch nur ein Wort gefallen ist über das einzelne Gedicht.

Nun erst wird das zu interpretierende Goethe-Gedicht als werdendes vom Interpreten vorgeführt in historisch genetischer Betrachtungsweise, in seinem Wesen, aus seinen individuellen Ursprüngen heraus. Alles bloß zusätzlich Biographische und literatur- und geistesgeschichtliche Wissen, das nicht eingeschmolzen werden kann in diesen Wachstumsvorgang, bleibt völlig unfruchtbar und ist vom Interpreten ausgeschieden worden. Er läßt das Divangedicht 'Im Gegenwärtigen Vergangnes' zusammenwachsen in seinen vier Strophen, d. h. im Goetheschen Sinn: sich metamorphosenhaft entfalten. Die reale thüringische Landschaft, wie sie Goethe mit dem Blick auf die Wartburg über Eisenach im Hier und Jetzt einmal erfahren hat, eröffnet wohl die Strophe, aber wandelt sich bereits im Abrollen ihres Bildes ins Sinnbildhafte. Der Interpret bezeugt dies durch die zeichenhafte Abbreviatur »Ros' und Lilie«, die ebenso konkret in ihrer Einmaligkeit wie stellvertretend steht für das Blühen der Natur. Die Außenwelt in ihrer Gegenständlichkeit verwirklicht sich aber im Gedicht nicht etwa nur in ihrem Ansichsein, sondern füllt sich hier alsbald mit dem »Hauch des Persönlichen« einer typisch Goetheschen »Zärtlichkeit«, die aus der Gemütssphäre des Dichters stammt. Der Dichter ist es, der sich die äußere Gegenständlichkeit zunehmend innerlich aneignet als lebend bewegte, handelnde Welt. Die bewegte Landschaft entfaltet sich so als in sich beseelt von der seelischen Gestimmtheit des Dichters her in seinem »gelassenen Enthusiasmus«. – Die zweite Strophe bringt die Erinnerung an Vergangenes in und am gegenwärtigen Eindruck zum Ausdruck, und zwar mit Düften und Tönen, die sich ablösen von der zuerst mit dem Sinn des Auges wahrgenommenen Landschaft. Persönliche Erinnerung an Liebe, Poesie und Jagdlust der Jugendzeit füllt sich, integriert sich mit dem Ausdruck einer allgemein verbindlichen und typisch wirklichen Epoche des Menschenlebens. Das allgemeine Lebensphänomen von jugendlicher Daseinslust kommt nunmehr ins Wort. – Mit dem Einsatz der dritten Strophe ist eine dritte Verschiebung vollzogen. Aus der Vergangenheit wird die Gegenwart des Dichters als identisch erfahren mit dem »Ewigen«, einem immer wiederkehrenden und dauernden Gesetz (»Nun die Wälder ewig sprossen . . .«). Jetzt verschmelzen die Eindrücke aus Natur und Menschenleben in Gegenwart und Vergangenheit zu einem Ganzen. Das Lebendigwerden des Vergangenen im Gegenwärtigen ist ein Gesetz der wachstümlichen Natur und des allgemeinen Menschenlebens über das Dasein eines einmaligen Ich hinaus. Der Tageslauf vom Morgen bis zum Abend in der Landschaft ist zugleich Sinnbild des Lebenslaufes von Zeiten der Jugend bis ins hohe Alter. Die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart und Zukunft erscheinen damit ebenso aufgelöst wie eine Gegensätzlichkeit von einzelnem Ich und allgemeinem Gesetz.

Das Mustergültige dieser Interpretation liegt darin, daß sie zu ihren Aussagen nicht nur in einem abstrahierenden Vorgang der Ausdeutung des Textes als Gehaltes gelangt; sondern die Goetheschen Bedeutungsgehalte werden in ihrer sprachlichen Geformtheit ergriffen und übermittelt. Dies geschieht jedoch nicht in einer bloßen Ansammlung von Formqualitäten, ungeordnet oder geordnet, sondern diese werden wahrnehmbar gemacht mit dem Ablauf des werdenden Gedichtes. Der Interpret Hass entdeckt im Durchgang durch die einzelnen Strophen mit immer neuen Teilwahrnehmungen den für dieses Gedicht charakteristischen Zusammenhang der Ausdrucksqualitäten. In jeder Versbewegung werden die rhythmischen Qualitäten vom Interpreten mit ihrer gliedernden Funktion in den Sinnzusammenhang der Deutung mit hineingenommen, ebenso die Wortbedeutungen. In einem Wort wie »Garten« liegt die Subjekt-Objekt-Bezogenheit impliziert, noch verstärkt im Ausdruck der Geborgenheit in der Wendung »Garten meiner Nähe«. Es wird gezeigt, wie die verbaldynamischen Ausdrucksmittel sich förmlich zusammendrängen mit dem Ansteigen der Sprachmelodie. Die Zusammengehörigkeit dessen, was innerhalb der Strophen anschwellend, ineinanderströmend den sprachlichen Ausdruck verwirklicht, wird symbolisiert in der Wiederkehr der ineinanderklingenden Reime. Im Schlußwort der Strophe »versöhnt« kündigt sich die Grundgestimmtheit des Dichters in seiner gelassenen Heiterkeit an. Die Interpretation begleitet also den Ablauf der Strophen in einem immer neu sich bestätigenden, aber sich wandelnden Einklang von Form und Bedeutung der Dichtersprache, beginnend mit dem Blick auf die Wortwahl bis zur Metaphorik (z. B. »Psalter«). Die Sphäre des Dichters, der dichterischen Einzelperson wird durch die sprachlichen Ausdrucksmittel erweitert zu der des Menschen in seiner Allgemeinheit, dem mitmenschlichen Zusammensein eingeordnet. Die Zusammengehörigkeit von Gegenwart und Vergangenheit kommt zur lyrischen Gestaltung auch im Wandel der Zeitgestaltung durch Sprache (Präsens – Imperfekt). Der Sprecher wandelt sich wiederum im Übergang in den Beginn der dritten Strophe, in dem das Gegenwärtige, darin Vergangenes fortlebt, in der präsentischen Form zum Ausdruck kommt: »Nun die Wälder ewig sprossen . . .« Die Gegenwärtigkeit erhält sich und läßt den Blick in die Zukunft aus sich heraus, die beiden letzten Verse gipfeln als Schlußsteigerung in der konzentrierten Zusammenfassung zur Sentenz.

Die Einsicht des alten Goethe zur bedeutsamen Form in lyrischer Sprache »Alles Reale geläutert, sich symbolisch auflösend« ist durch den Interpreten als Sprachkunst konkretisiert anschaulich gemacht worden. Alles Einmalige ist allgemeingültig geworden, alles in sich Ruhende in Bewegung gewandelt. Der Interpret nimmt nun von seinem ihm aufgegebenen Gedicht Abstand, um schließlich das Eigene dieser Dichtersprache auf eine bisher noch nicht bemerkte Feinheit hin differenzierend zu vermitteln mit letztem Blick auf Wortbestand, Wortwahl und Wortfügung. Das Wort »genießen« z. B. hat in der Sprache der Goethezeit noch keineswegs den Zug auf die Gewöhnlichkeit hin an sich getragen. So gibt eine Gedichtinterpretation auch einmal mit Nutzen den Hinweis auf ein Stück Wortbedeutungsgeschichte.

Wir sind also durch eine Fülle der einzelnen Wahrnehmungen in das Ganze und in die innere Einheit der Dichtersprache des alten Goethe eingeweiht worden, haben etwas »von dem geheimnisvoll-besonderen Charme der Divansprache« erfahren, »die zwar von der Höhe zur Tiefe über alle Tonarten verfügt, doch immer wieder die lässig riskierte Geste annimmt scheinbarer Flüchtigkeit und eines beiläufigen Hinsagens«. Hass vermittelt den »eigentlichen, unverwechselbar

persönlichen Zauber, jenen Lebenshauch Goethescher Altersprache, in der Leben und Geist sich lieblich-ernst und zart-tief verbinden« (S. 308). Damit ist also der Interpret gleichsam durch die Gestaltung des einzelnen Gedichts hindurchgebrochen ins Allgemeinere einer Divansprache und einer Sprache des alten Goethe überhaupt. Am Ende seiner Interpretation strömt eine beinah unbegrenzte Fülle der Bezüge in seine Auslegung hinein. Es ist fast des Guten schon zuviel, wenn er am äußersten Rande seines Beitrags uns auch noch die Zusammenhänge motivischer Art aufschließt, in denen das einzelne Gedicht mit so vielen Gedichten des Divanbandes, ja der gesamten Goetheschen Alterslyrik verbunden ist. Das Grundmotiv von einem im Gegenwärtigen Vergangenen klingt in Goetheschen Gedichten auch, abgesehen von unserem Divanstück, häufig voraus oder klingt an oder klingt nach. Hugo von Hofmannsthal, der zum West-östlichen Divan auch Vorzügliches gesagt hat, kann es zum Schluß bestätigen: dieses ganze Werk sei wie von einem orientalischen Teppichknüpfer gewebt, ein reich verschlungenes Geflecht, in dem »jegliches auf jegliches deutet«. »Diese Wechselbezogenheit aller Glieder aufeinander aber ist es gerade, aus der das innerste Geheimnis des Divan lebt: das Gleichgewicht zwischen Irdischem und Ewigem« (Hass, S. 317).

Die Schiller-Beiträge von Benno von Wiese ('Die Kraniche des Ibykus' und 'Die Götter Griechenlands') bezeugen die eigentlich nicht überraschende Tatsache, daß gerade die ethisch idealistische Dichtung mit ihrer überaus starken Gedanklichkeit den Interpreten mehr zur Deutung auffordert, aber sich dem Zugriff eines gestaltkundlich interessierten Interpreten weitaus mehr entzieht als Goethesche Lyrik. Eben dadurch erklären sich die bis heute klaffenden Lücken in der Schiller-Forschung, die der Kunstsprache des Lyrikers Schiller bisher nicht gerecht geworden ist. – Als Zeugnis für die Geschichte des Griechenmythus in der deutschen Klassik wird das Gedicht 'Die Götter Griechenlands' vom Herausgeber selbst sehr scharfsinnig und geistesgeschichtskundig gedeutet und eingegliedert.

Schillers 'Dithyrambe' wird von Wolfgang Kayser interpretiert. Im Gegensatz zum Lehrgedicht ist hier alles »Anschauung, Situation, Bild«. Kayser spürt als tragendes Element der Gestaltung den Rhythmus, an dem er eine erstaunlich geregelte Bewegtheit erfährt. Zum besseren Verständnis wird der Blick auf die Entstehungsgeschichte des Gedichtes gelenkt und eine Vorstufe in Distichen ebenso in Vergleich gebracht wie ein Repräsentant des reinen, fesselosen Dithyrambus von Maler Müller. Kaysers Interesse gilt abschließend dem Gattungsmäßigen der Dithyrambe, ihm wandelt sich das Schillersche Gedicht zur Anti-Dithyrambe.

Mit den Hölderlin-Beiträgen von Clemens Heselhaus, Wolfgang Kayser und Paul Böckmann und dem Novalis-Beitrag von Hans Joachim Schrimpf klingt der erste Band des großen Sammelwerks vielsagend aus.

Zweiter Band

Der überaus reichhaltige zweite Band mit seinen 50 Gedichtauslegungen bringt eine Fülle neuer Belehrung, neuen Gewinnes. Die Interpreten lyrischer Gedichte von spätromantisch-idealistischer Lebensempfindung fügen sich noch bruchlos in die Tradition des Interpretierens ein, die sich an den Gedichten der Goethe-Zeit bewährt hat. Meisterleistungen der Gedichtinterpretation zu dieser Gruppe sind Albrecht Schöne (Brentanos 'Abendständchen'), August Langen (Bren-

tanos 'Nachklänge Beethovenscher Musik' und 'Schwanenlied', Eichendorffs 'Lockung' und 'Nachtzauber'), Gerhard Storz (Eichendorff 'Die Einsame', Mörike 'Auf eine Christblume') und Romano Guardini (Mörike 'Die schöne Buche') zu danken.

In der späten Goethezeit hat sich die verfeinerte Sprachkunst noch einmal intensiviert in der Vervollkommnung der rhythmischen und klanglichen Qualitäten. Die Wirkung der Klangmusik lyrischer Verse interpretiert August Langen feinsinnig und feinfühlig an den Brentanogedichten bis in die einzelnen Laute hinein und deren Ausdrucksgehalt. Es wird erfahren und kann auch ausgesprochen werden, wie sich die klanglichen Werte mit den feinsten rhythmischen Schwingungen verschmelzen, zugleich mit dem metaphorischen Bestand, der aus dem optischen und akustischen Bereich menschlicher Wahrnehmung entspringt, sich vereinigt in den sogenannten Synästhesien der romantischen Sprachkunst. Hinzu fügt Langen einen Reichtum an Bezügen, in die er diese lyrischen Meisterwerke einzugliedern vermag, ohne deren formale Analyse im geringsten zu beeinträchtigen. Es handelt sich um Bezüge einzelner Brentano-Gedichte zum Gesamtwerk dieses Autors und andererseits zum Geist des romantischen Zeitalters in seiner Ideenfülle. Er demonstriert uns damit, daß eine Gestaltanalyse eines hervorragenden Gedichtes durch zusätzliche geistesgeschichtlich-literaturgeschichtlicher Betrachtungsweise auch reicher werden kann. Im Anschluß an Brentano-Gedichte wird von diesen Gedichten zugleich und auch von den Niederschlägen eines romantischen Naturgefühls gesprochen, von den Bezügen zu einem romantisch empfundenen Todesproblem.

Albrecht Schöne läßt Brentanos 'Abendständchen' zusammenwachsen in seinen verschiedenen Ausdrucksmitteln aus dem Text des Singspiels 'Die beiden Musikanten' heraus. Daraus wird ein zweistrophiges Gebilde von »organischer Form«, ein zauberhaftes Gewebe von rhythmischen Reizen und klanglichen Werten. Man verfolgt dabei das Anonymwerden des Sprechers; es ist, als ob die Sprache selber spräche. Dem Interpreten gelingt es, das Werden eines »wahrhaft zu sich selber gekommenen Kunstwerks« darzustellen.

Die Interpreten gerade dieser spätromantischen Gedichtgruppe (Schöne, Langen, Storz, Guardini) kennzeichnet die reizvolle Stilisierung ihrer eigenen Diktion in einer feinen, leisen und wie zärtlich behutsam hinstreichenden Manier der Darstellung, die jede eigene gewaltsame und bewußt aufgezwungene Linienführung vermeidet. Darin ist unter den vieren Gerhard Storz wohl der Virtuoseste, der sogar den ganz beschränkten Umfang des zu interpretierenden Eichendorff-Gedichtes ('Die Einsame') abzustimmen vermag auf die meisterliche Kürze seiner eigenen Eichendorff-Analyse. Gerade das Formgefühl der Interpreten dieser Gruppe vermag sich mit einer unübertrefflichen Intensität in einer Art mystischen Union zu verschmelzen und zu vereinigen mit der Sprachkunst in den Wundergebilden der spätromantischen Lyrik. Dabei bleibt das Vermögen zur objektivierenden Distanz und Reproduktion in oft erstaunlich präziser Deutlichkeit vollkommen erhalten. Immer tritt mit den sprachlichen Qualitäten des betreffenden Gedichtes zugleich die eigentümliche Dichtersprache des jeweiligen romantischen Autors mit ins Bewußtsein und in die Anschauung. Der Beitrag von Romano Guardini zur 'Schönen Buche' entzückt uns mit einer wahrhaft Mörikeschen Mischung von Klarheit, Wärme, Tiefe und einer spielenden Leichtigkeit. (Warum allerdings als Darbietung die Briefform gewählt wurde, ist unklar; vielleicht, um die Intimität der Aussage noch zu steigern?) Aber Gerhard Storz in seinen Aussagen über das bisher so gut wie unverstanden ge-

bliebene Gedicht 'Auf eine Christblume' ist dem anderen Mörike-Interpreten Guardini ebenbürtig, und man wird nie vergessen können, was Storz uns über die »noble Unauffälligkeit« der Sprachkunst Mörikes gesagt hat.

Mitten in einer Epoche, die der Herausgeber mit den schlagwortähnlichen Begriffen »Nachromantik« und »beginnender Realismus« eingrenzt, meldet sich in einzelnen Gedichten von Rückert und vom Grafen Platen, schließlich durchdringend in einer Gedichtserie von Heinrich Heine eine von allen großen Leistungen der Goethe- und Nachgoethezeit abweichende neue Grundhaltung des Dichters und Grundbeschaffenheit der dichterischen Ausdruckswelt: es sind die der Moderne. Damit wird uns die Frage, wie werden moderne Gedichte interpretiert, spruchreif. Gerade an den Beispielen zur deutschen Lyrik des 19. Jahrhunderts läßt sich das Werden und Wachsen der Moderne in concreto der sprachlichen Gestaltung ausgezeichnet erkennen, im genauen Gegensatz zur spätromantischen Geistesart und spätromantischen dichterischen Aussageweise.

Bei Rückert ('Um Mitternacht') erkennt Johannes Pfeiffer eine neue Gedanklichkeit an einem lyrischen Beispiel; es ist eine nach den bisherigen Gedichten sehr überraschende Einheit von Denken und Dichten im lyrischen Wort. Darin ist eine raffinierte Künstlichkeit geborgen, die bis in die allerjüngste Lyrik hinein immer nur zunehmen wird zusammen mit der Intellektualisierung. Doch sind es in Rückertschen Gedichten noch geistig sittliche Grunderlebnisse, die mit abstandhaltender Bewußtheit ausgesprochen werden.

Im Platenschen Sonett, dem sich der Herausgeber Benno von Wiese selbst gewidmet hat, steigert und verschärft sich die Reflektiertheit, die sich aus einer Stimmung der Schwermut heraus in eine fast bildlose, gedankenvolle Kunstsprache hinein ausspricht. Die Strenge der Sonettform befördert die neue zum Kreis zusammengeschlossene, vollendet konzentrierte Gestaltungsweise. Individuelle Erlebnisaussagen treten bei diesem Stück von Platen zurück in einer Sprache, in der »das irdische Leben des Menschen in seiner reinen, furchtbaren Essenz« vor uns tritt. – Methodisch erreicht der Herausgeber das im Vorwort geforderte Ziel einer Gedichtauslegung: die Einheit von Form und Gehalt zu verdeutlichen.

Die neue Dichtersprache der Moderne gewinnt jedoch erst scharfe und runde Umrisse aus den folgenden Heine-Interpretationen, in deren Folge zugleich der Werdegang Heines aus spät-romantischen Anfängen bis zur ironischen Souveränität seiner späten Gedichte sich enthüllt. Diese Auslegungen von Ursula Jaspersen gehören einschließlich ihrer eigenen Sprachschöpfung zu den originellsten und geistreichsten Stücken dieser reichen Sammlung. Die Haltung des innigen Einfühlens ist durchleuchtet von heiterer Klarheit und schärfstem Verstand, dargeboten in origineller, bildkräftiger Sprachgebung. – Ursula Jaspersen führt aus, wie Heines Kunst nach dem Eindruck des Unkünstlichen zielt, da er sich niemals pressen läßt, weder vom Zwang des Rhythmus noch der Reime. Mit den Nordseebildern hat er früh die landschaftliche Gleichung seiner eigenen Grundstimmung entdeckt: das Meer in seiner unendlichen Wandelbarkeit im Spiegel, der bricht was er spiegelt. Die Variationsfülle der Heineschen Formen wird meisterlich demonstriert an seiner Rhythmik, in seiner Formung, in welcher »alle Übergänge fluktuieren«. Auch hier wird der Kunsteffekt des Unkünstlichen erstrebt. Der Drang zu einer Weltbemächtigung im Denken, im Schauen, im Lauschen ist auf der Stufe der Heineschen Dichtung aufgegeben. Der Mangel an »echtem Naturgefühl« beruht auf seiner Skepsis. Vorzüglich wird der neue Habitus an den Stilqualitäten konkretisiert, z. B. an seinem sogenannten arabesken

Stil, der auch die »Satzlianen« mit seinen wuchernden Assoziationen erzeugt. Diese Interpretin hat durchschaut, daß die Heineschen Nordseegedichte alle aus schöpferisch sich wehrender Angst entstanden sind, Angst vor dem Nihil. »Heine suchte hier den einzigen Gegner, von dem er wußte, daß er nicht zu schlagen sei, und entwickelte kraft seiner Angst jene dem Ahnungslosen so seltsam erscheinende Strategie, die darin bestand, der Leere Fülle entgegenzuwerfen: die Liebe vor allem, soweit ihr Flugvermögen nur reicht, aber auch Erinnerungen, Träume, mythologische Vorstellungen, philosophische und religiöse Ideen; winzige Wortwitze, hohlklingende Hybris, klug dozierte Kommentare, Prahlereien, Absurditäten und immer wieder die Klage, die doch das Vakuum nicht füllt, sondern ins Herz zurückfällt, um den Horror zu vermehren«. Der Arabeskenstil »gehört ja eigentlich zu den Gewächsen des Chaos, sein Wuchern verrät es, das aller Beschneidung zum Trotz ins Unendliche drängt« (S. 143).

Damit ist der Grundton und sind Grundformen moderner deutscher Lyrik an Heine erkannt, die bis in unsere jüngste deutsche Lyrik erhalten bleiben, anwachsen und wiederkehren mit der Wiederkehr des Gleichen. Zwingender kann man nicht zur Einsicht geführt werden, wieso die ganze moderne deutsche Dichtung eindeutig bei Heine beginnt.

'Das Fräulein stand am Meere . . .' verkörpert den modernen Zug zur Desillusionierung mit den Mitteln lyrischer Kunstsprache; »etwas Hohes, sei es wie hier ein Gefühl, oder sei es eine Hoffnung, eine Idee, eine politische Konzeption zerscherbt oder wird entwertet oder in Frage gestellt an der Realität« (S. 148). Das aber geht mit dem Rissigwerden der Liedform zusammen und mit der Auflösung »poetischer« Aussageweise in den Jargon prosaischer Alltagssprache. Immer ist aber daran festzuhalten, daß Heine in der Desillusion und Zerstörung Eigenes zerstört. Von den Metaphern ihres Autors spricht Ursula Jaspersen einmal wie von einem »glitzernden Scherbenmeer«, in welchem der Zerfall der Welt für Heine erscheint. – Die springende, blühende Lebendigkeit, mit der Ursula Jaspersen ohne systematischen Zwang die drei Heine-Gedichte interpretiert, in denen das wuchernde Detail der Formenwelt des Autors immer nur angeleuchtet wird, ist der Diktion Heinrich Heines gemäß, ohne den dahinter verborgenen schweren Ernst und die Daseinsnot des Dichters vergessen zu lassen.

Im Ausdruck Lenauscher Gedichte, wie sie Wolfdietrich Rasch aufschließt, wiederholt sich der klagende Ausdruck der zunehmenden Vereinsamung des modernen Menschen, der vergeblich nach Erlösung ringt. Dieser Mensch ist lieblos, ganz allein und ohne Gott. Er steht in der Abwehr gegen seine Ausstoßung aus dem Lebenselement. Da fallen die Rhythmen der Gedichtsprache wie Schläge, wenn die schroffe Abweisung des Menschen durch die toten Dinge um ihn herum erfahren und ausgesagt wird. Der Anbruch der Verödung spricht sich nicht nur aus in der neuen Aufgerissenheit der sprachlichen Form, sondern spezifisch Lenauisch im weichen Fließen der Verse, »eigentümlich schleichend und müde, tonschwach, arm an Kombination klingender Vokale» (S. 155). In der Formenwelt dieses Lyrikers, vor allem in seiner lyrischen Bilderwelt, erscheint alles »entfärbt, ausgeblichen, welk«. Zerfall der Welt spricht uns an aus grellen Dissonanzen dieser Kunstsprache. Ihr künftiges Einstürzen kündet sich im voraus an in der unheimlichen Aushöhlung, Austrocknung der lebendigen Säfte. Ein ganz früher Vorklang zum Ästhetizismus um 1900 ist auch schon vernehmbar: das dichterische Wort, die vollendete Form der Kunst ist der letzte Halt und Trost gegen den drohenden Einbruch des Nichts. Die letzten Verse

des letzten Lenau-Gedichtes entlassen uns mit dem Gefühl, daß sich ein Absterben der wortschaffenden Kräfte des Dichters vollzieht. Die Sprache senkt sich herab in klanglose Prosa, so wie der vereinsamte Mensch ins bloß Kreatürliche. – In der Begegnung mit diesem Dokument einer frühen Moderne verzichtet der Interpret auf die Fülle der Bezüge, auch die biographischen Zusammenhänge erscheinen ihm unfruchtbar. Leider treten die Kennzeichen einer konstituierten eigenen Dichtersprache bei Lenau zurück, aber Klang und Rhythmus bleiben Gegenstand seines stärksten Interesses.

Mit den Gedichten der Droste wird vom Religiösen her eine Neuordnung und feste Gründung dem drohenden Chaos entgegengebaut. Die Beiträge von Heselhaus ('Am letzten Tag des Jahres', 'Das Spiegelbild' und 'Mondesaufgang') zeigen im Zusammenhang damit sinnvollerweise ein stärkeres Übergewicht des deutenden Verhaltens. Sie paraphrasieren weitgehend die poetischen Bilder der Autorin, sofern sie sie deuten. Sie umgreifen die originell geformte Dichtersprache der Droste nicht mehr vollkommen in allen Dimensionen, sie lassen die Charakteristik von Klang, Rhythmus, von Wortschatz und Wortfügung weitgehend vermissen, welche sämtlich dieser selbe Verfasser in seinem Droste-Buch (1943) so konkret wie möglich demonstriert hat. In den hier vorliegenden Beiträgen gewinnt das Bild der neuartig erstmaligen Gestaltung der großen Lyrikerin kein sehr scharfes Profil. Nur der innere Zusammenhang mit der Moderne, aber auch die Distanz der Droste zu dieser bahnbrechenden Moderne wird deutlich. Das Drostesche Lyrikum wird auf »das erschütterte Innewerden des absoluten Ausgeliefertseins an das Gericht und an die Ewigkeit« interpretiert in der Grundform eines religiösen Mahnspruches. Heselhaus dringt mit leidenschaftlichem Ernst vor auf die gehaltliche Substanz der ihm aufgegebenen großen Gedichte. Darüber hinaus verzichtet er auf eine vollkommene Gestaltanalyse seiner Texte, wie sie etwa neuerdings Walter Höllerer in der Auslegung des Drosteschen Gedichtes 'Gemüt' geleistet hat (Zwischen Klassik und Moderne, S. 295–313).

Es ist als mutiges Wagnis anzuerkennen, daß Walter Höllerer das Keller-Gedicht 'Die Zeit geht nicht . . .' nach dem berühmten Buch von Emil Staiger (Die Zeit als Einbildungskraft) erneut untersucht. Höllerers Beitrag, in dem Ansätze zur Moderne bei Keller erstmalig gesichtet und belichtet werden, ist äußerst geistreich, aber doch in Einzelheiten vielleicht überspitzt. Es müssen diese neuen Einsichten und Akzentverlagerungen im umfassenderen Zusammenhang der Totalität von Persönlichkeit und Lebenswerk Kellers erst noch ausgewogen werden.

Höllerer deutet dieses schwierige Gedicht (von dem Staiger sagt, »daß es aus sich selber nicht verständlich sei«, S. 148) »nicht als den Zustand eines geschlossenen Weltbildes, sondern als einen höchst bewegten Vorgang von Bildern und Gegenbildern« (S. 210). Rhythmus und Bilder – Bildsphären drängen hin zu Bildsplittern – werden untersucht. Höllerer betrachtet »die Bilder weniger nach dem, was sie etwa 'bedeuten', als nach dem, was sie 'sind'; (sie) erweisen sich nicht als ein geschlossener Bilderkranz, sondern als ein zerstückter Strom« (S. 205); und darin entdeckt er mit Recht neu aufbrechende Formqualitäten, die in die Zukunft weisen.

Im Gegensatz zu der »ruhenden Zeit« (Staiger) fühlt Höllerer eine »andere Zeit« heraus. »Dieser nicht-menschlichen, anderen Zeit ist Ruhen gleichermaßen wie Sich-Bewegen fremd« (S. 207). Unter diese neue andere Zeit, die im Eingang mit dem Bild der Karawanserei und dann in immer neuen Bildern (Pergament, Strom, Quelle) gefaßt ist, zwingt der Interpret das ganze Gedicht. In der Relativierung der Zeit, die in der allbekannten dritten Strophe ins Bild kommt:

Es blitzt ein Tropfen Morgentau
Im Strahl des Sonnenlichts;
Ein Tag kann eine Perle sein
Und ein Jahrhundert nichts.

sieht Höllerer »die erschreckende Desillusionierung menschlichen Maßes« (S. 210) (der Rezensent spürt darin anderes) und muß daher die Schlußstrophen in ihrer Aussagekraft relativieren: »Zwar, das Gedicht läuft in einem Loblied aus, aber in einem Loblied des unüberhörbaren Dagegen-Lobens« (S. 210). »In dem Aufruf zur Lebens-Tugend, der sich in dem Lobpreis der schönen Welt verbirgt, zeigt sich noch einmal die Konzeption des Gedichtes zwischen der bewegten Ordnung des Nacheinander und der nicht bewegten ‚anderen' Sphäre des Nebeneinander . . . Im forcierten Lobpreis der Welt verbirgt sich diese Aporie. Die Aporie des Gegeneinander der beiden Zeiten schafft eine Bedrängnis, der wir letztlich dieses Gedicht . . . verdanken« (S. 214). Mit dem letzten Satz trifft der Interpret die innere Spannung, die zur Aussage im Gedicht drängt. Enthielte das Gedicht nur die drei ersten Strophen, müßten wir dem geistreichen Interpreten in allem zustimmen. Doch der zweite Teil des Gedichtes (Strophe 4–6) hat auch sein volles Gewicht und zwingt zu einer anderen Auslegung von der Perlen-Strophe an. Nicht nur »die erschreckende Desillusionierung menschlichen Maßes« ist darin ins Bild gebracht, sondern zugleich doch auch die Freiheit, in der der schaffende Geist es vermag, den Wertgehalt der Zeit (Perle – nichts) innerhalb des kurz bemessenen Pilgerlebens zu verwirklichen (schon vorbereitend angedeutet in der zweiten Strophe, Zeile 2 und 3). Daher ergibt sich eine andere, positivere Akzentuierung der letzten Strophen (auch in ihren Bildern), die nicht als verkrampftes Gegen-Loben empfunden werden, sondern als entspannend. Ohne daß das Wissen um die »andere Zeit« aufgegeben wird, wird an ein sinnvolles Erfüllen der menschlichen, kurz bemessenen Frist geglaubt (Liebesbrief auf dem Pergament). Man höre auf die positive Aussagekraft der Wörter (»wunderbare Welt – Schönheit ohne End – Liebesbrief – froh bin ich – aufgeblüht – runden Kranz – Dank – Quelle – lobe deinen Glanz«) und den blühenden Wohllaut der vollen, vokalreichen Klänge. – Der sprachlich so feinfühlige Interpret hat uns geführt von dem »Wir« der ersten Strophe, dem »ihr« der zweiten Strophe, dem »Es« der dritten Strophe zu dem »Jeder – ihn« der vierten Strophe. Warum führt er uns nicht weiter zu dem doppelt akzentuierten »Du« der fünften Strophe (»An dich, du wunderbare Welt, / Du Schönheit ohne End«), das die vertraute Nähe und innige Vereinigung ausdrückt und wie ein gedämpfter Jubel innerhalb der Beschneidung in die menschliche Zeit klingt, und das nur noch gesteigert wird in dem vierfachen »ich« der letzten sechs Verse zu einem persönlichen Kundtun des Lebensglaubens. Dieses »Ich« Kellers vermag freilich nicht mehr im Goetheschen Sinn den erfüllten Augenblick gleichzusetzen mit Ewigkeit; es weiß vielmehr von der »anderen Zeit«. Aus dieser Spannung lebt dieses Gedicht in seiner Bilderfülle. – Der Interpret Höllerer spürt feinsinnig diesen »Zwiespalt der intendierten Idee von der still stehenden Zeit und der Gedichtgestalt des zerstückten Stromes« (S. 211). Nur wenn er meint, »In der Gestalt dieses Gedichtes verkörpert sich der ruhelose Versuch, zur anderen Zeit vorzudringen« (S. 211), glaubt der Rezensent dagegen, aus den letzten Strophen ein Kellersches Lebensbekenntnis zum Hier und Jetzt herauszuhören, freilich in der Bescheidung und im Wissen um die »andere Zeit«.

An den beiden Gedichten Conrad Ferdinand Meyers 'Lethe' und 'Stapfen' übt Heinrich Henel seine gerade am Lyriker Meyer unumgängliche künstlerische

Kritik. Das Gewicht dieser Analysen verschiebt sich wieder mehr auf die Deutung hin, nämlich auf die Deutung der Meyerschen Gestalten als von Symbolen seines inneren Lebens. Darüber kommt es z. B. nicht zu einer detaillierten Sprachanalyse des Gedichtes 'Lethe'. Die Auslegung von 'Stapfen' geht mehr ins Breite und Weite und beweist wieder einmal, daß ein aus sich heraus gefaßtes Gedicht durch Eingliederung in die verschiedenen Bezüge nur noch sicherer und sehr viel reicher gefaßt wird. Die Eigenart Meyerscher Lyrik hat im Interpreten Henel eine besondere Kunst entwickelt, symbolische Figuren und Situationen verstehend zu durchschauen. Auch ist hier einmal abzulernen, wie relativ fruchtbar das biographische Moment für das Gesamtverständnis einer lyrischen Dichtung des 19. Jahrhunderts auszuwerten ist, ebenso die Eingliederung eines einzelnen Gedichtes in den Rahmen eines größeren Gedichtzyklus. So hat die Gegenüberstellung eines Jugendgedichtes mit einem ausgereiften hier zu Einsichten geführt, die die vollendete Sprachkunst Meyers und ihr Wachstum an dem Gedicht 'Stapfen' zu konkreter Darstellung gebracht hat.

Der volle Durchbruch der Moderne in der deutschen Lyrik wird in diesem Sammelband demonstriert an einem Gedicht Friedrich Nietzsches '(Vereinsamt')', dem sich Franz Norbert Mennemeier gewidmet hat und nach ihm Wolfgang F. Taraba ('Der geheimnisvolle Nachen'). Mennemeier interpretiert ebenso präzis wie feinfühlig auf konkrete Einzelheiten hin, die sich überzeugend zu einem Gesamtbild zusammenschließen. Er versteht das Nietzsche-Gedicht aus der Grundstimmung des modernen Menschen im Exil, der in die Welt eingesperrt ist wie in ein weltweites Gefängnis. Der moderne Mensch hat einen schwindelnden Fall in die bodenlose Zeit getan. Die Zukunft in der Zeit ist ihm eine Wüste geworden. Die Kreisbewegung des Gedichtes führt in seinem Ausgang an den hoffnungslosen Anfang zurück. – Nur die äußere Form von »Einsamkeit« stimmt nicht vollkommen zu diesem Gesamteindruck, sie entbehrt ja erstaunlicherweise den Eindruck formsprengender Gewalt. Alle Strophen sind gleich gebaut. Jede entgliedert sich wie üblich in vier jambische Zeilen. Eine solche Nähe zum traditionellen Lied stimmt nicht vollkommen zu der bedrohlich sich ausdrückenden Modernität einer solchen Lyrik. Der Interpret Mennemeier kann daher unmöglich beweisen, daß ein so überaus schlichtes metrisches und reimliches Schema »das angemessene Gefäß« für das Thema des Gedichtes ist. Das Wort von der hier sich darbietenden »großen modernen Lyrik« bei Friedrich Nietzsche wäre wohl einzuschränken auf andere Lyrica desselben Autors.

Der Sammelband führt uns nun in eine neue Blütezeit deutscher Lyrik vor 1900. Er vermittelt uns diese an beispielhaften Gedichten Georges, Hofmannsthals, Rilkes und Borchardts. Das Interesse der Interpreten zielt relativ viel stärker wieder auf die künstlerische Form; es handelt sich um Dokumente der Epoche eines ausgesprochenen Ästhetizismus.

Die Interpretation des George-Gedichtes (durch Paul Gerhard Klusmann) steht deutlich unter dem Einfluß der monumentalen George-Biographie von Claude David. Sie charakterisiert Gesamtpersönlichkeit und Werk Georges auf ein Übermaß von Selbstherrlichkeit, das sich erschöpft und aufreizend übersteigert in seinem Versuch, die Welt durch Kunst in Sprache artifiziell umzugestalten. Diese Beiträge münden sehr sinngemäß in der Auslegung des Gedichtes 'Das Wort'. In einer solchen Auswahl von drei Gedichten 'Wir schreiten auf und ab im reichen Flitter', 'Der Freund der Fluren' und 'Das Wort') sind freilich die ziemlich zahlreichen liedhaften Gedichte Stefan Georges schlechterdings

ausgeklammert und unbeachtet geblieben, wie diese etwa in dem Zyklus 'Der siebente Ring' gesammelt sind. Klussmann hat damit eine Vorentscheidung getroffen, die zusammen mit der großen Leistung des überaus kritisch analytisch begabten Claude David einer nochmaligen Revision bedarf. – Im übrigen geben die George-Interpretationen eine Fülle der Anschauung und einen klaren Durchblick in die virtuose Sprachkunst Stefan Georges. Thematik, Wortwahl und Gestaltung, Wortfügung, Klang und Maß in ihrem Zusammenwirken werden für diese Gedichte sehr präzis verdeutlicht.

Hugo von Hofmannsthal stellt sich mit den ausgewählten Gedichten ('Vor Tag' und 'Ballade des äußeren Lebens') denen Georges antipodisch gegenüber. Er hat einen hingegebenen Interpreten gefunden in Franz Norbert Mennemeier. Der moderne Gedichttypus zeigt, daß sich der Dichter ausspricht »in Stellvertretung für den Menschen schlechthin«. Das individuelle Einzelich ist im lyrischen Ausdruck verschwunden, und die existenzielle Notsituation des Menschen in seiner Zeit beherrscht die lyrische Gestaltung. Vorzüglich verbindet der Hofmannsthal-Interpret den Gehalt und die Gestaltungsweise dieser Lyrik mit dem Welttheatergedanken Hofmannsthals. Auch Mennemeier bewahrt, wie das üblich ist, im Interpretieren Hofmannsthals den Zusammenhang mit dem Beitrag seines Dichters zum Selbstverständnis, mit der Schrift 'Ad me ipsum', in der Hofmannsthal seinen Weg von der Präexistenz zur Existenz andeutet. – An den Rhythmen und Klängen der 'Ballade des äußeren Lebens' bewährt sich die Einstimmungskraft dieses Interpreten besonders, ebenso wie die Lebendigkeit seines fühlsamen Denkens.

Rudolf Borchardts Liebesdichtung 'Mit den Schuhen' wird von Wolfdietrich Rasch mit feinem Verständnis und mit scharfer Präzision interpretiert, vor allem auf den Aufbau des Ganzen und die metrischen Qualitäten des Gedichtes. Es wird uns klar, was es bedeutet, wenn zu diesem Gedicht zusammenfassend gesagt wird, es habe »die Unermeßlichkeit und Unmeßbarkeit alles dessen, was Form hat«.

Else Buddeberg hat sich der Lyrik Rainer Maria Rilkes gewidmet mit den Gedichten 'Orpheus. Eurydike. Hermes', 'Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens' und 'Gieb mir, o Erde, den reinen'. Was sie hinzuträgt und ebenso die Rilke-Interpreten Hans Joachim Schrimpf ('Der Geist Ariel') und Johannes Pfeiffer ('O Brunnen-Mund'), schließt sich doch nicht zusammen zu einer bis in Einzelheiten konkreten Vergegenwärtigung der eigentümlichen Dichtersprache des großen Lyrikers Rilke, trotz aller Hingabe dieser drei Interpreten in ihrem vorwiegend deutenden Verhalten. An den Darbietungen von Else Buddeberg läßt sich einmal studieren, wie eine Überfülle der hinzutretenden, äußerst kundigen Bezüge in einer Gedichtauslegung den Erfolg einer Formanalyse fast zu erdrücken scheint. In diesem Sinn wird die eigentümliche lyrische Kunstleistung Rilkes in solchen Beiträgen doch mehr umkreist.

Die Autoren des Expressionismus, Stadler, Trakl, Heym und Benn, haben die Interpretationskünste im Ausgang des Sammelwerkes noch einmal beflügelt und gesteigert. Walter Höllerer und Fritz Martini treten nunmehr in die vorderste Linie. Was vor langer Zeit einmal der heute schmerzlich vermißte Arno Schirokauer zur Dichtersprache des Expressionismus grundlegend formuliert hat, wird fruchtbar in vorzüglichen Anwendungen der genannten Beiträge, ohne daß diese auf eine schulmäßige Vereinfachung der gewählten lyrischen Gedichte als spezifisch expressionistischer Dichtungen ausgingen. Das gilt vor allem für die Lyrik Georg Trakls. Dabei werden Trakl, Heym und Benn mit der Zeit-

bewegung des Expressionismus zusammen charakterisiert, über die sie doch in verschiedenem Sinn hinausgewachsen sind. Die modernsten Autoren kommen in ihrer Eigentümlichkeit, Einmaligkeit und ergreifenden Einsamkeit überaus suggestiv zum Vorschein. Die Interpretationen richten sich grundsätzlich nicht mehr auf einen die individuelle Stimmung realisierenden Erlebnis-Ausdruck.

Bei Trakl wird es durch Walter Höllerer hervorragend deutlich, daß er als Dichter »ins Allgemeine« fragt. Die Situation erscheint als Notsituation des Menschseins in heutiger Zeit. Alle vereinfachenden Blicke der Gewohnheit verbieten sich für die Interpreten, wozu früher die psychologischen Zusammenhänge und die episch in der Kontinuität erzählenden Inhalte lyrischer Dichtungen eingeladen haben. Wir nähern uns der Beschaffenheit moderner lyrischer Gedichte, die keinen Inhalt mehr besitzen. Die Aufsplitterung der sprachlichen Form in dieser Gedichtgruppe schreitet bekanntlich vorwärts bis zur maßlosen Übersteigerung und vollkommenen Entfesselung. Was Walter Höllerer an Trakls Gedicht 'Grodek' demonstrieren kann, ist aber eine erstaunliche Entdeckung, daß auf der Höhe der Traklschen Kunst in seinen letzten Gedichten Trakl von der radikalen Zersplitterung seiner Sprachkunst zu einer neuen höheren Einheit durchzudringen sich bemüht. Höllerer hat erkannt, daß Georg Trakl in seinem letzten Gedicht »Kaleidoskop und Bildersturz eingeschmolzen hat in einfache Sätze. Sie unterscheiden sich kaum von denen der klassischen Poesie« (S. 421). Hier hat ein junger Forscher in seiner überaus fruchtbaren Elastizität und Intuitionskraft neue Erkenntnisse gewonnen, mit denen er die Moderne auf dem Weg zur Überwindung ihrer eigenen Aufgespaltenheit begleitet. In der Auslegung des Traklschen Gedichtes vermag Höllerer ebenso die verbindenden, vereinigenden und zusammenhaltenden Gestaltfaktoren zu erkennen, wie das Kaleidoskopische und die Bilderstürze, in die die Trakl-Welt heillos auseinanderzubrechen scheint. Im Klang, im Rhythmus, in der Metaphorik solcher Trakl-Gedichte ist diese Einsicht sehr konkret begründet.

Fritz Martini bezieht den Expressionismus mit einer Fülle von Bezügen und vergleichenden Gegenüberstellungen mit ein in seine große Analyse des Kriegsgedichtes von Georg Heym. An diesem Gedicht verdeutlicht er, wie Bild sich reiht an Bild und alles einzelne, blockhaft unverbunden, zusammengedrängt und ineinandergekeilt, sich fügt. Die radikal aufgespaltene Form leistet den stärksten Ausdruck für die Aufgespaltenheit der Welt der Dinge, für die Entfremdung der Dinge untereinander und die Entfremdung der Menschen von den Dingen. Auch Martini führt als Interpret expressionistischer Gedichte zu einer neuen Formenwelt, in der der Anschein einer radikalen Destruktion im Zug einer vollendeten Desillusionierung aufgehoben ist. Er hat zudem das Verdienst, einige Lücken des Sammelbandes dadurch auszugleichen, daß er das Kriegsgedicht Georg Heyms in überaus suggestiver Weise mit Kriegsgedichten früherer Epochen konfrontiert, mit einem Sonett des Andreas Gryphius, mit Uhlands 'Ich hatt' einen Kameraden' und mit einem Stück Kriegslyrik des Detlev von Liliencron.

In den allerletzten Beiträgen des Bandes treten begreiflicherweise die biographischen, die literar- und geistesgeschichtlich erweiternden Bezüge wieder mehr in den Hintergrund. Edgar Lohner interpretiert Benns 'Abschied', John Fitzell Weinhebers 'Kammermusik', Ursula Jaspersen zwei Gedichte von Britting ('Grüne Donauebene' und 'Sommergefühl') und Albrecht Schöne zuletzt ein Gedicht aus der Hauspostille von Bert Brecht. In allen diesen Stücken klingt die Analyse jüngster deutscher lyrischer Gedichte aus in der Deutung

ihrer Ausdruckswerte aus dem modernen skeptischen Lebensverständnis heraus. Für Weinheber und für Britting werden Positionen aufgewiesen, mit denen sie den modernen Nihilismus einzuschränken sich bemühten (später humanistischer Optimismus [Weinheber] und elementares Naturgefühl [Britting]).

Rückblickend auf den Inhalt der beiden Bände vermißt man vielleicht eine stärkere Berücksichtigung des geistlichen Liedes und des Volksliedes, man vermißt unter den Beiträgen zur Lyrik des 18. Jahrhunderts ein starkes Gedicht des großartigen Albrecht von Haller, ein zärtlich kunstvolles Gedicht von Hölty, ein virtuos verspieltes Stückchen deutsch anakreontischer Rokokolyrik; für ein Stück von diesen würde man den Salis-Seewis gern opfern. Im zweiten Band ist das Fehlen z. B. Richard Dehmels und vor allem die Lücke, die Arno Holz innerhalb der Geschichte der modernen Lyrik vom Naturalismus herkommend ausgefüllt hat, zu bemerken. Man verwundert sich nur flüchtig, daß die gesamte deutsche politische Lyrik von 1830 bis 1850, gleich als ob es sie gar nicht gegeben hätte, übersprungen ist.

Das Gesamtwerk hat uns von den frühen Anfängen bis an die Grenze der Gegenwart deutscher Lyrik geführt. Es hat unsere Forschung bereichert durch eine Überfülle exemplarischer Einzelinterpretationen; jede kann für sich genommen gelten, aber in ihrer Gesamtheit genommen verbreiten sie eine starke Klarheit darüber, wie man neuere deutsche lyrische Gedichte zu interpretieren hat. Nicht zuletzt hat das Werk mit seinen oft sehr reizvoll formulierten Auslegungen dem überaus weiten Kreis von Liebhabern deutscher Dichtung auch außerhalb der wissenschaftlichen Kreise in sehr einladender Weise den Zugang zu großen deutschen lyrischen Gedichten vermittelt.

Sein Untertitel 'Form und Geschichte' bewahrheitet sich: Form als funktionale Einheit von Gehalt und Gestalt wird für jedes einzelne sprachliche Kunstwerk untersucht, der Zusammenschluß der Einzelauslegungen ergibt eine Geschichte der deutschen Lyrik, wie sie so konkret und so reich noch nicht vorhanden war. Die individuelle Dichtersprache eines jeden Autors wird charakterisiert, im Ablauf des Gesamtwerkes aber liegt zugleich der Reichtum und Wandel der deutschen lyrischen Kunstsprache als Stilgeschichte offen zutage. Darum ist dieses Gesamtwerk als ein Ruhmestitel für den Stand der heutigen Literaturgeschichtswissenschaft zu bezeichnen. Zum Schluß gilt noch einmal der besondere Dank dem Herausgeber für seine gewiß mühevolle Planung und Arbeit.

Wege zum Gedicht. Mit einer Einführung von Edgar Hederer. Herausgegeben von Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber. München: Schnell & Steiner 1956. (455 S. 8°) Leinen DM 12.40

Diese Sammlung von Gedichtauslegungen gehört zu den vier Textbänden 'Deutsche Gedichte', die die gleichen Herausgeber im gleichen Verlag für die Oberstufe höherer Lehranstalten zusammengestellt haben. Dieser Band von Gedichtauslegungen kommt »mitten aus erzieherischer Arbeit«; Lehrer der Hochschule, Dichter und Schriftsteller wirken hier zusammen mit Lehrern der höheren Schule. Der Band dient wesentlich den Interessen des Deutschunterrichts. Den Erziehern sollen hier Vorbilder gereicht werden, die ihnen besagen, wie deutsche Gedichte im Unterricht vermittelt werden sollen. Die Mitarbeiter sind (heißt es bescheiden im Vorwort) »angeregt durch die Forschung«.

Es wäre also unsinnig und unbillig, die hier vorgebrachten Leistungen unter dieselbe Anforderung zu stellen wie die Beiträge des v. Wieseschen Sammelwerks. Ein Urteil darüber, wieweit die hier angesteuerten pädagogischen Ziele

erreicht werden, steht den Pädagogen in erster Linie zu. Der Referent wird es nur vom Standort des Literaturwissenschaftlers aus bewerten. Gerade von diesem Blickpunkt aus ist die überaus reichhaltige und exakte 'Bibliographie zur Interpretation von Lyrik' am Schluß des Bandes dankbar zu begrüßen. Mit einem Blick ist in ihr festzustellen, welche Interpretationen zu einzelnen Gedichten bisher erschienen sind (freilich nicht ganz vollständig).

Mit Sympathie folgt man den Herausgebern in den Einführungen, besonders Rupert Hirschenauer in seinem Beitrag 'Der Lehrer als Interpret'. Er bekennt sich für den Deutschunterricht im ganzen zu den Grundsätzen einer gestaltkundlichen Literaturwissenschaft. Dem bloßen Erfühlen des Gedichts, ja der puren Hingabe an das Erlebnis gilt sein mit Besonnenheit gedämpfter Protest, nicht minder dem Herantragen und in das Gedicht Hineininterpretieren biographischer, literatur- und geistesgeschichtlicher Einsichten. Nur »das Anschauen lebendiger Gestalt gibt Gestalt. Das Gedicht ist vollkommene Gestalt« (S. 35). Man ergreift diese Gestalt, von ihr ergriffen, wenn man »in die Sprachbewegung des Gedichtes eindringen« kann, ohne dabei den eigenen Schatten über die einmalige Gestalt des Gedichtes zu werfen. Dabei bestimmt jedes Gedicht die ihm eigene Methode der Auslegung, nicht der Lehrer.

Der Band enthält 51 Gedichtauslegungen. Die Beiträge sind sehr ungleichwertig, etwa solche, die ein Gedicht aus subjektiver Einstimmung heraus nur auf einer halben Seite eben anblenden (Guardini), bis hin zu solchen, die den Maßstäben des v. Wieseschen Sammelwerkes so vollkommen entsprechen, daß sie hier wie dort erscheinen könnten (Walthers 'Muget ir schouwen' von Hugo Kuhn, Gryphius' 'Thränen in schwerer Krankheit' von Erich Trunz, Hofmannswaldaus 'Das Unvergängliche' im Vergleich mit einem Divangedicht von Paul Stöcklein, Klopstocks 'Zürchersee' von Emil Staiger, Vier Goethe-Gedichte von Gerhard Storz, Mörikes 'Peregrina' von Hermann Kunisch, Hofmannsthals 'Ballade des äußeren Lebens' von Walter Franke, Rilkes 'Sei allem Abschied voran . . .' von Hans Egon Holthusen, Rilkes 'Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens . . .' von Hans Schwerte und Krolows 'Verlassene Küste' von Hans Schwerte).

Alle diese Beiträge erfüllen den Anspruch auf eine werkgerechte Interpretation, d. h. eine solche, die ein Gedicht auslegt aus der einmaligen Welthaltung und in der Gestaltung des Schöpfers. Ein Gegenbeispiel dazu wäre die dargebotene Auslegung des Kriegsgedichtes von Georg Heym, welche bis in die letzten Einzelheiten mit den Formbegriffen und Gehaltskategorien der dem expressionistischen Gedicht wesensfremden Dichtung und Poetik der Goethezeit mißt.

Wann immer die Interpretationen dieses Bandes geglückt erscheinen, ist auch hier der jeweilige Lebensgehalt von Gedichten in seiner sprachlichen Geformtheit ergriffen und wird mit ihr übertragen.

Trotzdem unterscheiden sich beide Interpretationssammlungen. Die Beiträge dieses Bandes sind für die Lehrer und für den Unterricht geschrieben. Ihr geringer Umfang – selten werden wenige Seiten überschritten – bedingt eine mehr skizzenhafte Darbietungsweise, in der sehr viel in der Andeutung stecken bleibt. Freilich wird das pädagogische Problem gerade in diesem Zusammenhang brennend. Man kann für den Schulunterricht unmöglich eine bis in jede Einzelheit hinein konkretisierte Interpretation einer Dichtung verlangen.

Die oben erwähnten gerühmten Ausnahmen bestätigen die sonst vorwaltende Regel, daß im Durchschnitt der gebotenen Interpretationen sehr vieles fehlt oder recht schwach entwickelt erscheint, was von einer umfassenden Norm des Interpretierens verlangt werden darf. Aber es dient dem Interesse des Deutschunter-

richts unter Umständen vielleicht mehr, wenn der Lehrer ein Gedicht durch angemessene Einstimmung in seine seelischen Gehalte vermittelt und von daher nur vereinzelte Vorstöße auf die Gestalt des Gedichtes als Sprachkunstwerk wagt.

Das Studium des ganzen Sammelwerks 'Wege zum Gedicht' beschließt auch der wissenschaftliche Kritiker mit Sympathie und vermerkt, daß im ganzen Buch kaum einmal falsche Töne und leere aufgeblasene Worte zu vernehmen sind, auch keine falsch verstandene Objektivität als bloßes Wissen sich ausbreitet, sondern Einsichten gewonnen werden, die aus der Liebe zum dichterischen Wort entsprungen sind.

Staiger, Emil: Meisterwerke deutscher Sprache aus dem 19. Jahrhundert. 2. verm. Aufl. Zürich: Atlantis-Verlag 1948. (260 S. 8°); 3. Aufl. Ebda 1957. (256 S. 8°) Leinen DM 14.—

Es handelt sich um die 2. Auflage des 1942 in 1. Auflage erschienenen Buches; es wurde um zwei Aufsätze vermehrt, nämlich die Studien über Hölderlins 'Chiron' und über Grillparzers 'König Ottokars Glück und Ende'.

Emil Staiger proklamiert in seiner Vorrede unmißverständlich für sich das Recht, jedes Werk von einer anderen Seite her zu betrachten und in besonderer Weise, d. h. doch wohl, es in der Begegnung mit der eigenen Persönlichkeit des Interpreten in seiner Zeit sich erhellen zu lassen entsprechend den vom Dichtwerk her vorzugsweise bedingten Wirkungen. Das wird den Referenten nicht abzuhalten brauchen, aus der Fülle der Beiträge diejenigen auszuwählen, die methodisch besonders anregend, vor allem in ihrer Durchführung besonders vielseitig und vollständig ausfallen. Darum rücken für uns die Beiträge zu Hölderlins 'Heidelberg', zu Kleists 'Bettelweib von Locarno', zum Divangedicht 'Sommernacht' und zu C. F. Meyers 'Die tote Liebe' in die vordere Linie. Die weiteren Gaben des Herausgebers über Jean Paul, Hofmannsthal und Stifter, die eine nicht geringere Einstimmungskraft und ein stärkeres Deutungsvermögen verraten, treten für uns zurück, da wir uns hier auf die Grundsätze des Gedichtinterpretierens vor allem einstellen.

Der C. F. Meyer-Beitrag fügt sich den stärksten Leistungen der Mitarbeiter des großen v. Wieseschen Sammelwerks ebenbürtig zur Seite. Kein Wunder, da alle heute wirkenden Gedichtinterpreten von den Musterbildern der Staigerschen Interpretationskunst gelernt haben, die uns Staiger 1939 in dem Band 'Die Zeit als Einbildungskraft' geschenkt hat. Das Meyersche Gedicht 'Die tote Liebe' wird als Gestaltgedicht erschlossen und vergegenwärtigt, nicht nur in seiner Einheit als gewordenes Gebilde, sondern außerdem als ein werdendes, weil es von seiner ersten Vorstufe bis zur letzten achten Fassung desselben Textes interpretiert ist. Auch die textkritische Analyse, die die Varianten eines durchdauernden Textes verzeichnet (was wir sonst nur etwa in den Apparaten unserer kritischen Ausgaben erkennen können), kann also hineingehören in eine Interpretation. Dabei gelangt Staiger in seiner genetisch entwickelnden Formdeutung des Meyerschen Gedichtes zu einer erstaunlichen Exaktheit, z. B. wo er die Bedeutung der metrischen Ordnungen und rhythmischen Schwingungen mit vollkommener Präzision für seine Auslegung der jeweiligen Fassung fruchtbar macht. Im übrigen ist das Divangedicht 'Sommernacht' hier ebenbürtig ausgelegt im Verhältnis zu dem von Hass interpretierten Divangedicht 'Im Gegenwärtigen Vergangenes' aus dem v. Wieseschen Sammelwerk.

Die Staigersche Interpretation der Kleistischen anekdotischen Novelle 'Das Bettelweib von Locarno' ist gleichfalls ersten Ranges. Was bisher in den obli-

gaten Geschichten der Novelle gerade zu diesem Text gesagt worden ist, schrumpft ins Unansehnliche und Entbehrliche zusammen. Hier befindet sich Emil Staiger als Textinterpret in der Vorläuferschaft zu seiner späteren eigenen Poetik. Was dramatischer Stil eines epischen Prosagebildes ist, darüber fallen uns die Schuppen von den Augen durch diesen Beitrag. Es tritt dazu die Dimension der konstruktiven Bauform eines Dichtwerks in den Vordergrund, aber auch rhythmische und klangliche Phänomene der Kleistischen Prosakunst fügen sich hinzu. Man kann gerade an diesem Beitrag lernen, daß es im Interpretieren von Dichtung prinzipiell niemals auf eine bloße Häufung von Qualitäten gar bis zur Vollständigkeit ankommt. Der erfolgreichste Interpret wählt die für ihn wesentlichen Phänomene in instinktiver Begegnung mit seinem Text. Besonders deutlich ist hier zu sehen, wie die neue Gestaltforschung heute bedeutende Lücken der älteren, vorwiegend literatur- und geistesgeschichtlichen Betrachtungsweise gerade für Kleist zu schließen vermag. »Wo von der Metaphysik der Dramen (Kleists) wenig zu finden ist oder nichts, stehen die Erklärer ratlos da« (S. 103). Hier eben beginnt Emil Staigers fördernde Leistung.

In seinem Beitrag zur Goetheschen 'Novelle' läßt der Verfasser die spezifische Sprachform des Goetheschen Altersstils nur gelegentlich durchschimmern, vor allem da, wo die lyrisch musikalische Gestaltung am Ende sich auswirkt. Dafür gibt er als Deuter des Textes Neues, Ergänzendes.

Staiger, Emil: Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich: Atlantis-Verlag 1955. (273 S. 8°*); 2., unveränd. Aufl. Ebda 1957. (273 S. 9°) Leinen DM 14.—

Der einleitende Aufsatz 'Die Kunst der Interpretation' führt auf die Grundsätze und Grundbegriffe eines wissenschaftlichen Umgangs mit deutschen lyrischen Gedichten zurück und exemplifiziert diese dann an Mörikes Gedicht 'Auf eine Lampe'. Im »Stil« eines Gedichtes vereinigen sich nach der weitgespannten Bestimmung Emil Staigers der Bau der Verse, die Wahl der Motive, die Folge der einzelnen Bilder, die Wortwahl, die Wortfügung im Satz, der Klang, die Gliederung des Gedichtes und nicht zuletzt die Welt- und Lebensdeutung des Ganzen. Eine Interpretation, so heißt es hier, sei nur dann evident, wenn »sich alles von selber zusammenfügt. . . . Eins schwingt gelöst im andern, und alles ist ein freies Spiel.« – Hiermit sind aber auch die Grenzen der Tragfähigkeit und Spannweite des hier gültigen, harmonistischen Begriffs von »Stil« wie vom Wesen des lyrischen Gedichtes wie nebenher unauffällig vom Verfasser selbst gesetzt. Die geforderte harmonisierte Geformtheit gilt aber nur für die Lyrik unserer großen klassischen Tradition; wie weit auch für die barocke Lyrik, ist sehr fraglich, für unsere jüngste Lyrik gilt sie bestimmt nicht. – Es hat also seine guten Gründe, wenn Emil Staiger als Herausgeber dieses Bandes in der Auswahl seiner Texte nicht über die Klopstocksche Ode zurück und nicht über Conrad Ferdinand Meyers Symbolgedichte hinausgeht.

Die Interpretation des Mörikeschen Gedichtes 'Auf eine Lampe' erfüllt die gesetzte Norm und steht von vornherein musterhaft am Anfang des Bandes. Freilich, die Elastizität des Interpreten, sein geradezu beglückender Mangel an Pedanterie ist immer auch und schon am Anfang wirksam. Er wird nie darauf verzichten, unter den jeweils möglichen methodischen Ansätzen in sicherem Instinkt die fruchtbareren und jeweils überzeugendsten auszuwählen.

*) Gekürzter, leicht veränderter Nachdruck der Besprechung in der Zeitschrift für Deutsche Philologie.

Der im 'Trivium' veröffentlichte Briefwechsel Emil Staigers mit Martin Heidegger über den Sinn der Schlußzeile des Mörikeschen Gedichtes »Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst«, führt zu einer annähernden Verständigung der beiden Interpreten, nämlich in der Einsicht, daß in »scheint« sich die Bedeutung videtur und auch die Bedeutung lucet verbirgt, und andererseits, nach Heidegger, die Bedeutung lucet verknüpft ist mit der Bedeutung videtur im Sinn einer halb verschleierten Epiphanie. Es sind also die Bedeutungsakzente bei beiden Interpreten verschieden abgestuft. Dabei stellt sich überzeugend heraus, daß der Philosoph Martin Heidegger das Mörikesche Gedicht gelesen hat als Zeugnis »des Dichterischen und des Schönen« an sich, daß der Philologe und Historiker der Dichtung Emil Staiger jedoch dieses eine Gedicht gelesen und aufgeschlossen hat als Zeugnis der besonderen, unwiederholbaren Art, in der Mörike das Dichterische und das Schöne um die Mitte des 19. Jahrhunderts verwirklicht hat. Der Schiedsrichter in diesem überaus spannenden Wettbewerb wird dem kunstsinnigen Philologen den Preis zuerteilen.

Die übrigen Beiträge des Bandes müßten nach den methodologischen Forderungen Staigers gemessen zurückbleiben; so der Aufsatz über die Agrippina Schillers, über Gotthelfs Anne Bäbe Jowäger, auch über Wielands Musarion und Schellings Schwermut. Eine Analyse des dichterischen Stils in seiner Evidenz wird hier gar nicht beabsichtigt und durchgeführt. Das gleiche gilt für die Klopstocksche Ode auf den Zürcher See, für zwei schwäbische Lieder (Mörike, Kerner), für Goethes antike Versmaße (Hexameter und Trimeter) und C. F. Meyers Spätbootgedichte.

Hat man sich den Inhalt des vorliegenden Sammelbandes im ganzen angeeignet, so haben die kleine Theorie im Anfang des Bandes und das normgebende Musterstück der Mörike-Auslegung ihre absolute und ausschließliche Verbindlichkeit eingebüßt. Man hat also in diesem Bande nicht nur z. B. eine eindringliche Erschließung des organischen oder klassischen Charakters an den Goetheschen Hexameter empfangen, so daß sich in diesen Form und Bedeutung in eins verschmolzen haben; nicht nur an den Beispielen »Entstellter Zitate« die wechselseitige Verbundenheit von Aussageweise und Sinnbereich erfahren dürfen. Man hat sich auch leicht und gern hineinlocken lassen in die Tiefe des Welterlebens in einem Philosophen Schelling als einem »ernsten, mit Erinnerungsschwere belasteten Geiste«, immer im Bewußtsein, daß es sich dabei um Einsichten handelt, die auch für den Aufbau einer Stilanalyse fruchtbar werden.

Mit dem gesamten Inhalt des Bandes hat sich eine überragende Elastizität am Unternehmen des Verfassers bezeugt, der sich seinen eigenen systematischen Einsichten überlegen gezeigt hat, diese seine Lehre von schulmäßiger Erstarrung bewahrt und ihre Ergebnisse in die Zukunft seiner Wissenschaft hinausgeführt hat.

Nachwort

Diese für die Deutsche Vierteljahrsschrift geschriebene Sammelbesprechung zu Gedichtinterpretationen war die letzte Arbeit, die Kurt May vor seinem Tode fertigstellte. Er plante eine Fortführung dieses Aufsatzes, in der Drameninterpretationen und ihre Methoden gesichtet, dargelegt und kritisch beleuchtet werden sollten. Für diesen zweiten Aufsatz war auch eine zusammenfassende und

abwägende Darstellung der heute geübten Interpretationsweisen vorgesehen; dazu ist es nicht mehr gekommen. Nur andeutungsweise kann ich, auf die Gespräche mit Kurt May mich berufend, den Auftrag erfüllen, eine solche Zusammenfassung in einem ergänzenden Nachwort hier anzufügen. Ich versuche es, so gut es mir gelingen mag, im Sinne meines verstorbenen Lehrers zu tun; und ich denke mir dabei, daß dies in der Auswahl einiger weniger Stimmen zu einem Vorhaben, das ihn lebenslang beschäftigt hat, am ehesten der Art eines Nachrufs nahekommen könnte, die seiner zurückhaltenden und sachlichen Lehr- und Lebensweise angemessen ist.

Kurt Mays sichtende Kritik war alles andere als rigoros einseitig. Er selbst kam zunächst aus der geistes- und ideengeschichtlichen Schule Wilhelm Diltheys und Rudolf Ungers, er bahnte sich dann den Weg zur sprachkünstlerischen Interpretation, verlor aber dabei nie die Verbindung zu seiner historisch-philosophischen Ausgangsposition. Die Betonung verlegte er jedoch sehr stark auf die konkrete Einzelanalyse des Werkes. Das Sprachkunstwerk selbst gab die Voraussetzungen her für die Bestimmung seines geschichtlichen Ortes, nicht das vorgefundene Koordinatensystem, das andere Wissenschaften schon bestimmt hatten und auf das jede Dichtung mit weit geringerer Mühe hätte zurückgeführt werden können, als sie das Befragen des Werkes nach dem ihm innewohnenden Movens verursachte. »Es ist notwendig, sinnvoll und fruchtbar, dichterische Gegenstände in ihrer zusammengeschlossenen Bündigkeit zu erfassen, zu deuten und zu verlebendigen. Das dichterische Werk ist in seiner konkreten Wirklichkeit nur als ein in Sprache umgeformtes Ganzes, also in Bewegung, Entfaltung und Wandlung der Sprachformen zu ergreifen und zu vermitteln. Es kann und darf jedoch keinen Gegensatz des Interesses für Form an sich und für einen von ihr ablösbaren Sinn- und Lebensgehalt geben. Die Gefahr einer solchen Abspaltung ist nur dadurch zu bannen, daß Form und Gehalt als wechselseitig sich bedingende Einheit in der deutenden Form ergriffen werden«[1]). Mit Recht konnte Kurt May, 1957 auf diese Sätze aus dem Jahre 1936 zurückblickend, schreiben: »Damals stand der Verfasser beinah allein in seinem Suchen, Fragen und Bemühen. Seitdem haben viele diese reizvollen Wege beschritten . . .«[2]).

Was deutet die deutende Form? Das ist zugleich die Frage nach den Zielen, denen die Interpretation zustrebt. Die Frage ist immer wieder gestellt und selten expressis verbis befriedigend beantwortet worden, am ehesten noch durch sachlich durchgeführte Interpretationen selbst. An ihnen wird das Movens des Geistes erkennbar, der wiederum sie, die Form, treibt. Bewegung und Bewegungsrichtungen hat jede Form, die in Satzperioden, Wortballungen, Dialogen, Szenenanordnungen, rhythmisch gegliederten oder diffus erscheinenden Bildfeldern, in Sprech- und Denkfiguren sichtbar werden. Immer ist ein ordnendes und implizierendes Bewußtsein am Werk, das, mehr oder minder eigenständig oder abhängig, den Interpreten in seine Spur fordert. Dieses Movens des Sprachkunstwerks ist sicher nicht identisch mit einer einhelligen 'vorsprachlichen' Ursache, sei es der Gesellschaft, der Religionsgeschichte, der politischen Geschichte, die ihrerseits schon wieder einem ständigen weitertreibenden Einfluß der Sprachveränderung ausgesetzt sind. Die Methode sollte, nach Kurt May, erprobt werden, die das Kunstwerk am wenigsten dadurch verflacht und verallgemeinert,

[1]) Mays Vorwort zu 'Faust II. In der Sprachform gedeutet'. Berlin: Juncker & Dünnhaupt 1936.

[2]) Einführung zu 'Form und Bedeutung. Interpretationen deutscher Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts'. Stuttgart: E. Klett 1957.

daß sie es nur zur Schachfigur auf einem vorgefundenen Denkmuster, zum Füllsel in einem historischen oder typologischen Schachtelsystem macht. Gegen die Tendenz zu Überraschungen um jeden Preis sollte sich die Methode durch ständige Prüfung an den Fakten ebenso immun erhalten wie gegen Bestätigungen um jeden Preis. Dabei wird die Scheinobjektivität als die heuchlerischste der Gefahren erkannt in einer Wissenschaft, die von veränderten Bewußtseinslagen immer wieder Gewinn gezogen und die Gültigkeit des Kunstwerks durch wechselnde Blickrichtungen erprobt hat. Im Nachwort zum letzten Buch Kurt Mays ist zu lesen: »Für alle Interpretationen zusammen soll gelten, daß der Verfasser sie geschaffen hat – um mit Schiller zu reden – als Sohn seiner Zeit, der doch nicht ihr Sklave sein will und sein soll.«

Demnach deutet die deutende Form nicht nur, isoliert, Charakterzüge eines Dichters, den Geist der Epoche, die Gesetzmäßigkeit einer Dichtungsgattung usw. »Wo der Brotgelehrte trennt, vereinigt der philosophische Geist. Frühe hat er sich überzeugt, daß im Gebiete des Verstandes, wie in der Sinnenwelt, alles ineinander greife . . .« Diese Sätze aus Schillers Antrittsvorlesung beantworten die Frage nach der deutenden Form dahin, daß sie immer eine mehr oder weniger bestimmt abgrenzbare Ausprägung gemeinsamer Bewegkräfte deutet, die in der Sprache faßbar vorliegt. Die Schwierigkeit der Interpretation nimmt dort zu, wo sich das einzelne Werk nicht mehr auf ein auszumachendes Gesamtmodell des Bewußtseins bezieht, sondern wo es als ein Bewußtseinsfleck inselhaft in eine un-bestimmte Welt gesetzt wird: »Das Gedicht ist ein vollendet durchgeformtes Bruchstück eines nicht existierenden Baues« (Valéry). Selbst kleinste Bestandteile des Gedichts, z. B. die Metapher, verändern dann ihre Funktion.

Kurt May versuchte durch solches und ähnliches Fragen »das Weltverstehen der Dichtung als Sprache in den Griff zu bekommen«; er fährt in dem Vorwort zu seinem Buch 'Form und Bedeutung' fort: »Das aber ist keine gedankenlose Mode, sondern der Einsicht in das Wesen dichterischer Gestaltung entsprungen. Mit dieser zunehmenden Einsicht wird sich die Formbetrachtung nur noch intensivieren, verfeinern und erweitern und immer neue methodische Betrachtungsweisen sich einverleiben.«

Den »methodischen Betrachtungsweisen« galt sein Interesse; denn mit einer verschwommen summierenden »Ganzheitsmethode« schien ihm fast noch weniger geholfen als mit einer rigorosen, sei es soziologischen, sei es religionsphilosophischen Prokrustesbett-Theorie. Dem Miteinander der dichterischen Konzeption, der composition symphonique (Béguin), mit dem Nacheinander der wissenschaftlichen Darlegung beizukommen war von jeher die Schwierigkeit literaturwissenschaftlicher Interpretation. Notgedrungen werden Ergebnisse schon vorausgenommen, bevor die Untersuchung beginnt, da ja der Analyse eine Auswahl von Texten und Sichtweisen vorausgeht, für die im Laufe der Untersuchung die Möglichkeit einer Korrektur oder des Ausbalancierens gegeben sein muß: je bewußter solche Möglichkeiten geboten würden, desto mehr könne das Ergebnis überzeugen. Ob der Interpretation, dank ihres Ansatzpunktes und ihres Weges, Entdeckungen gelingen könnten, auch wenn diese Entdeckungen zunächst außerhalb der Reichweite eines einmal angelegten Schemas der Interpretation lägen, hat den Kritiker der Interpretationen stets gefesselt; inwieweit eine Interpretationsmethode trotz der notwendig festgelegten Einzelperspektiven der composition symphonique sich nähere; inwieweit eine Interpretation es verstehe, in der Kunst des Zerlegens und des Vergleichens über ihren eigenen Schatten zu springen und so, ohne falsche Anleihen bei der assoziierenden Dichtung, zur

'Kunst der Interpretation' zu werden, indem sie genug ordnende Begriffe findet, um nicht zu verschwimmen; indem sie genug Elastizität besitzt, um nicht zu schulmeistern. Unter diesen Gesichtspunkten und mit diesen Bemühungen ist Kurt Mays eigenes Interpretationswerk entstanden; als ein Forum für solche Arbeiten gründete er seine wissenschaftliche Schriftenreihe 'Literatur als Kunst'; mit diesem fragenden Interesse begab er sich an die kritischen Interpretationsreferate für diese Zeitschrift.

Wir können, vereinfachend, von zehn Gruppen sprechen, wenn wir die Richtungen der Interpretationen und besonders ihre Ansätze betrachten. In der Praxis kommt jedoch kaum einmal ein rein durchgeführter 'Idealtyp' einer sich festlegenden Interpretationsmethode vor. Fast immer sind die Deutungen von verschiedenen Zugängen her durchgeführt, in ihrer Methode summierend gemischt, zuweilen sind sie klug ausgewogen.

Diejenige Methode, die am schwersten über ihren eigenen Schatten zu springen vermag, deutet die Dichtung nach ihrem Gehalt an moralischer Lebenshilfe für die gegenwärtige allgemeine Bewußtseinslage aus. Dabei trifft sie sicherlich oft im Werk vorhandene und mehr oder minder direkt ausgesprochene Wahrheiten. Indem sie aber jedes Sprachkunstwerk auf die Grundregeln einer allgemein bekannten Lebensphilosophie und Harmonielehre zurückbezieht, läßt sie von dem interpretierten Werk nicht viel mehr erscheinen, als was auch in einem lebensphilosophischen Essay ohne weiteren Aufwand niederzuschreiben gewesen wäre. Die Interpretationsspitzen solcher Arbeiten laufen dann oft auf den Hinweis auf das Geheimnis der Kunst hinaus, in das die Ethik einmündet: »Entscheidend ist aber dies: etwas Mütterliches, ewig Weibliches macht mit das Schöne in diesem Gedicht aus: Wärme strahlt von der Frau aus. Da aber stoßen wir wieder an ein Geheimnis echter Kunst« [3]). – Oder sie zeigen das »nur« des sittlichen Postulats der Dichtung; die Dichtung führt zu den »echten Verhältnissen«, sie warnt vor den »üblen Erfahrungen«; oder, wo dies wegen der gegenteiligen Formulierungen des Textes schwer behauptet werden kann, tritt die »und doch«-Formel an die Stelle einer unumwundenen Affirmation; das sehr weit zu fassende Wort 'Form' wird zum Rettungsanker: »Der moderne Mensch steht schonungslos vor sich selbst. Und doch zerbricht das Dasein nicht in Stücke; denn es wird gehalten von Form, ist Gedicht« [4]). – Es scheint uns, daß dieser Ansatz nicht recht geeignet ist, die Anforderungen an Interpretation zu erfüllen, gerade dort nicht, wo es gilt, erstes Verständnis für Gedichte zu wecken, im Deutschunterricht. Über den 'Charakter' in der Dichtung sagt Jean Paul in seiner Vorschule: »Er muß euch eingeben, nicht ihr ihm, und das so sehr, daß ihr in der kalten Stunde vorher zwar ungefähr das Was, aber nicht das Wie voraussagen könntet.« Ein Gedicht, das durch das Was der Allgemeinheit um das Wie seiner Besonderheit gebracht worden ist, läßt alle Stunden kalt bleiben.

Die Dichtung in erster Linie als Implication von Ideen zu interpretieren, ist gegen Ende der ideengeschichtlichen Epoche mehr und mehr in Mißkredit geraten. Sicher aber hat dieser methodische Ansatz, in entsprechenden Epochen und bei bestimmten Dichtungsgattungen, seine Möglichkeiten. In zunehmendem Maße haben dabei die Fragen Beachtung gefunden, die René Wellek 1942 in 'Theory of Literature' gestellt hat. Sie verweisen u. a. darauf, daß nicht bloße

[3]) Wege zum Gedicht, S. 211.

[4]) Wege zum Gedicht, S. 398.

Übernahme von philosophischen Ideen und deren Einkleidung der Dichtung eigentümlich seien. Es besteht ein zugleich komplizierteres wie auch unauflösbares Verhältnis zwischen Gedankengang und Dichtersprache, dem die Interpretation nicht ausweichen kann: »Wie weit bestimmen bloße Echos der Gedanken von Philosophen im Werk eines Dichters die wirklichen Anschauungen desselben . . .? Wie klar und wie systematisch wurden philosophische Anschauungen von Dichtern oder Schriftstellern vertreten? Handelt es sich nicht tatsächlich häufig um einen Anachronismus der schlimmsten Art, anzunehmen, daß ein Dichter früherer Jahrhunderte eine eigene Philosophie oder sogar nur das Verlangen danach hatte, oder unter Menschen lebte, die irgendeine persönliche Anschauungsweise ermuntert oder sich dafür interessiert hätten? Ist es nicht vielmehr so, daß Literarhistoriker häufig, selbst bei den jüngeren Dichtern, den Zusammenhang, die Klarheit und die Reichweite ihrer philosophischen Überzeugungen ganz wesentlich überschätzen? – Selbst wenn wir an Dichter denken, die sich in hohem Maße ihrer selbst bewußt waren oder sich, wie in wenigen Fällen, selber als spekulative Philosophen betätigten und Dichtung schrieben, die man als »philosophisch« bezeichnen könnte, müssen wir doch immer noch Fragen stellen wie diese: »Ist Dichtung besser, je philosophischer sie ist? Kann man Dichtung gemäß dem Wert der von ihr übernommenen Philosophie beurteilen, oder gemäß dem Grad an Einsicht, den sie in die von ihr übernommene Philosophie gewonnen hat? Oder kann sie auf Grund von Kriterien der philosophischen Originalität, auf Grund des Grades, in dem sie das traditionelle Denken änderte, bewertet werden?« [5]) – Zumindest erscheint vordringlich zu bedenken, welchem Dichter man sich mit der betont ideengeschichtlichen Interpretation zuwendet. Schon bei Jean Paul dürfte ein Schema, wie es Dilthey aufstellte, nicht ganz angemessen sein: »Gesellschaftliche, wissenschaftliche Lebensbedingungen, Struktur der Seele wirken zusammen, und es entsteht Jean Pauls Lebensideal und Weltanschauung«[6]). Die Erscheinung Jean Paul bleibt unverständlich ohne den Vorgang der aufschießenden Sprache Jean Pauls, die überhaupt erst Jean Pauls »Weltanschauung« als eine völlig eigensinnige Konzeption erstehen läßt und die immer wieder Jean Pauls zurechtgelegtes Lebens- und Kunstideal entkrustet, überspringt, ad absurdum führt, verwandelt. – Selbstverständlich kann man auch Georg Büchner, der Philosophie sogar studiert hat, nach seiner Auseinandersetzung mit der Philosophie in seinen Werken messen. Aber wird man damit den

---

[5]) René Wellek and Austin Warren, Theory of Literature, New York 1942, S. 111 ff.: »How far do mere echoes of philosophers' thought in the poet's work define the view of an author . . . How clearly and systematically were philosophical views held by poets and other writers? Isn't it frequently an anachronism of the worst sort to assume that a writer in older centuries held a personal philosophy, felt even the demand for it, or lived among people who would encourage any personal pattern of opinions or be interested in it? Do not literary historians frequently grossly overrate, even among recent authors, the coherence, clarity, and scope of their philosophical convictions? – Even if we think of authors who were highly self-conscious or even, as in a few instances, speculative philosophers themselves and wrote poetry which could be called 'philosophical', we shall still have to ask such questions as these: Is poetry better because it is more philosophical? Can poetry be judged according to the value of the philosophy which it adopts or according to the degree of insight which it shows into the philosophy it adopts? Or can it be judged by criteria of philosophical originality, by the degree with which it modified traditional thought?« – (Die deutsche Ausgabe des Werkes erschien soeben in der Übersetzung von E. und M. Lohner im Gentner Verlag, Bad Homburg.)

[6]) Wilhelm Dilthey, Von deutscher Dichtung und Musik. 2., unveränd. Aufl. Stuttgart: Teubner 1957, S. 441.

Nerv einer Dichtung treffen, über deren Bewegkräfte der Autor eine seiner Gestalten sagen läßt: »Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel?«

Mit dem ideengeschichtlichen Ansatz der Interpretation überschneidet sich nur dann die Deutung, die nach dem Verhältnis des Glaubens zur Dichtung fragt, wenn sie die Einstellung der Dichtung zu einer theologisch fixierten Weltanschauung darlegt. Der Drang der Dichtung in die Nähe religiöser Anfangsbilder, mythischer Bilder, die nicht selten mit vorbewußten Wunschbildern der Seele im Bündnis stehen, ist so alt wie die Dichtung selber. Dort, wo sich zwischen Text und Interpretation am wenigsten Bildungsschemata einschieben, sei es ein kulturphilosophisches oder ein religionspsychologisches, wird das Übergreifen der dichterischen in die religiöse Bewegung am besten faßbar sein, aber auch hier nur durch die genaue Beachtung des Ausdrucks. Interpretationen könnten manche Zusammenhänge aufdecken, die zwischen der Dichtung des Pietismus, der Sprache der Empfindsamkeit, der Wandlung dieser Empfindsamkeitssprache bis zu Georg Büchners 'Göttergestalten'-Dialog in 'Dantons Tod' bestehen. Dem Interpreten einer spezifisch christlich-konfessionellen, jüdischen oder andersgläubig fundierten Dichtung stellt sich das Problem des Engagements im Dichterischen wie dem Betrachter der politischen Dichtung. Das Verfängliche ist die sich anbietende Gelegenheit, ohne weiteres den Text der Dichtung gleichzusetzen mit dem bekannten dogmatischen Hintergrund, ohne nach Differenzierungen zu fragen, die durch den Zusammenstoß oder die Verbindung von Dichtung mit dogmatischem Bestand sich ergeben können, ja zuweilen sich zwangsläufig ergeben.

Die Möglichkeiten, die in der Interpretation unter dem Stichwort 'Dichtung und Gesellschaft' liegen, hat, wie Kurt May in seinem Bericht schon erwähnt hat, Theodor W. Adorno am Beispiel der Lyrik umrissen, anhand von Interpretationen Mörikes und Georges. Adorno spricht zu Beginn von der Zwiespältigkeit dieses Vorhabens: »Eine Sphäre des Ausdrucks (die lyrische), die ihr Wesen geradezu daran hat, die Macht der Vergesellschaftung sei's nicht anzuerkennen, sei's, wie bei Baudelaire oder Nietzsche, durchs Pathos der Distanz zu überwinden, soll arrogant durch die Art ihrer Betrachtung zum Gegenteil dessen gemacht werden, als was sie sich selber weiß. Kann, so werden Sie fragen, von Lyrik und Gesellschaft ein anderer reden als ein amusischer Mensch?« [7]) Adorno wehrt eine soziologische Kausalinterpretation ebenso ab wie ein Verfahren, das gesellschaftliche Termini auf ideologische Interpretation der Dichtung aufsetzt. »Dieser Gedanke aber, die gesellschaftliche Deutung von Lyrik, wie übrigens von allen Kunstwerken, darf danach nicht unvermittelt auf den sogenannten gesellschaftlichen Standort oder die gesellschaftliche Interessenlage der Werke oder gar ihrer Autoren zielen. Vielmehr hat sie auszumachen, wie das Ganze einer Gesellschaft als einer in sich widerspruchsvollen Einheit, im Kunstwerk erscheint; worin das Kunstwerk ihr zu willen bleibt, worin es über sie hinausgeht. Das Verfahren muß, nach der Sprache der Philosophie, immanent sein. Gesellschaftliche Begriffe sollen nicht von außen an die Gebilde herangetragen, sondern geschöpft werden aus der genauen Anschauung von diesem selbst. Der Satz aus Goethes Maximen

[7]) Theodor W. Adorno, Rede über Lyrik und Gesellschaft, Akzente 1957, S. 8 ff.

und Reflexionen, daß du, was du nicht verstehst, auch nicht besitzest, gilt nicht nur für das ästhetische Verhältnis zu Kunstwerken, sondern ebeno für die ästhetische Theorie: nichts, was nicht in den Werken, ihrer eigenen Gestalt ist, legitimiert die Entscheidung darüber, was ihr Gehalt, das Gedichtete selber, gesellschaftlich vorstellt. Das zu bestimmen verlangt freilich Wissen wie vom Inneren der Kunstwerke so auch von der Gesellschaft draußen. Aber verbindlich ist dies Wissen nur, wenn es in dem rein der Sache Sich-Überlassen sich wiederentdeckt. Wachsamkeit ist geboten zumal dem heute ins Unerträgliche ausgewalzten Ideologiebegriff gegenüber. Denn Ideologie ist Unwahrheit, falsches Bewußtsein, Lüge. Sie offenbart sich im Mißlingen der Kunstwerke, ihrem Falschen in sich, und wird getroffen von Kritik. Großen Kunstwerken aber, die von Gestaltung und allein dadurch an tendenzieller Versöhnung tragender Widersprüche des realen Daseins ihr Wesen haben, nachzusagen, sie seien Ideologie, tut nicht bloß ihrem eigenen Wirklichkeitsgehalt unrecht, sondern verfälscht auch den Ideologiebegriff . . . Kunstwerke haben ihre Größe einzig daran, daß sie sprechen lassen, was die Ideologie verbirgt.« Eine fast wörtliche Übereinstimmung mit diesen Sätzen zeigt sich, unabhängig von Adorno, in einer Äußerung des rumänisch-französischen Dramatikers Eugène Ionesco: »Es wäre hübsch, ein Experiment zu unternehmen, für das hier nicht der Raum ist, das ich aber eines Tages auszuführen hoffe. Ich könnte mir fast jedes Kunstwerk, jedes Theaterstück vornehmen und ihm nacheinander eine marxistische, eine buddhistische, eine christliche, eine existentialistische, eine psychoanalytische Auslegung geben und dann ‚beweisen', daß dieses Werk eine vollkommene und ausschließliche Illustration jedes dieser Credos sei, und daß es diese oder jene Ideologie über jeden Zweifel hinaus bestätigt . . . Die Ideologie umschreibt das Kunstwerk, aber sie durchdringt es nicht . . . Mit anderen Worten: nicht Sophokles wurde von Freud inspiriert, sondern Freud von Sophokles. Die Ideologie ist nicht die Quelle, aus der die Kunst entspringt. Kunstwerke sind Urgrund und Rohmaterial für kommende Ideologien.« Immer nur partiell machen sich die Ideologien die Kunstwerke nutzbar. – Ionesco deutet die Zusammenhänge des einzelnen Kunstwerks mit dem kollektiven, mit dem gesellschaftlichen Bewußtsein an: »Wenn ich das fundamentale Problem der ganzen Menschheit suche, so muß ich zunächst feststellen, was mein eigenes grundlegendes Problem ist; worin meine tiefsten Ängste liegen. Erst dann kann ich die Sorgen und Nöte fast jedes anderen Menschen finden.« Eine Interpretation von Dichtung und Gesellschaft bleibt demnach jedesmal ein laienhaftes Unterfangen, wenn nicht die Kenntnisse von der Gesellschaft sich verbinden mit der Erhellung von Gestalt und Sprache des einzelnen Werkes. Daß eine auf Ideologie abzielende gesellschaftsbezogene Interpretation ihr eigenes Korsett sprengen und, wie nebenbei, ausgezeichnete Beobachtungen zur Dichtung enthalten kann, zeigt die Heine-Interpretation von Georg Lukács [8]). Die Sprachbeobachtungen am Werk Heines durch Lukács bestätigen hinwiederum die Richtigkeit von Erkenntnissen in einem Aufsatz über Sprache und Gesellschaft, den Karl Markus Michel und Helmut Krapp, beide aus der Schule Kurt Mays und zugleich Theodor W. Adornos, zusammen verfaßt haben [9]). Sprache, so lautet das Ergebnis dieser Überlegungen, ist gerade auch dort mit der Gesellschaft verknüpft, wo sie an das isolierte, vorprellende Individuum gebunden er-

[8]) Georg Lukács, Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts. Berlin: Aufbau-Verlag 1952, S. 147 ff.

[9]) Helmut Krapp und Karl Markus Michel, Noten zum Avantgardismus, Akzente 1955, S. 399 ff.

scheint. »Wo immer eine neue Form im Ausdruck entsteht, wird sie zunächst überlagert von Bildvorstellungen, in denen das Neue mit dem Alten sich durchdringt. Vom Neuen provoziert haben diese unbewußten Bildkomplexe die Tendenz, sich mit dem im Kollektiv Tradierten auseinander- und von ihm abzusetzen. Genau hier liegt die Kontaktstelle des Avantgardismus mit den diffusen Konfigurationen kollektiver Phantasie. Die Sucht nach Originalität um jeden Preis fällt unweigerlich ins längst schon Dagewesene zurück, während die minutiöse Aussage der latent gegenwärtigen, noch nicht verarbeiteten Inhalte aus den Katakomben der Gesellschaft Ausdrucksenergien freigibt, die revolutionär sind im Sinne des objektiven Entwurfs einer Sprache, darin die Epoche das Bild der ihr folgenden konzipiert; denn die Wunschbilder der Gesellschaft sind die Rückstände ihrer jeweiligen dunklen Erfahrungen, die frei werden bei der Erfassung dieser Erfahrungen durch Wort und Bild. Sei es nun (in der Lyrik im 20. Jahrhundert) die Chiffre von den Augen, die die Funktion des Sehens ans Objekt abgegeben haben oder das Bild des Traumes, der das Bewußtsein überflutet, oder das Motiv der Erinnerung, wo ein seelisches Moment durch ein sinnliches Zeichen geweckt wird: – es sind überkommene, aber noch nicht bewältigte Inhalte, die nach Ausdruck verlangen in ihrer lastenden kollektiven Gegebenheit. Bei der Gestaltung dieses Materials entscheidet über den Avantgardismus das Maß an Bewußtheit und Objektivität in der Aussage dessen, was die Stunde fordert.«

Führten uns die Fragen der auf die Gesellschaft bezogenen Interpretation unmittelbar zu den Fragen der Sprache des literarischen Kunstwerks, so geschieht nichts anderes in dem folgenden Kurzkapitel über Dichtungsinterpretion mit psychologischem und psychoanalytischem Akzent. Wir überlassen hier mit Fug das Wort einem Franzosen, da in Frankreich diese Methoden besser ausgeprägt wurden als bei uns und deshalb auch ihre Grenzen dort deutlicher umrissen worden sind. Gaston Bachelard, der Verfasser einiger sehr beachteter Bücher, die die psychoanalytischen Erkenntnisse berücksichtigen [10]), schreibt in seinem neuesten Werk 'La poétique de l'espace' [11]), er wolle gegenüber den Psychoanalytikern eine »Sphäre der reinen Sublimation (sublimation pure)« herausarbeiten, »die die Last der Leidenschaften abgelegt hat und von dem Drang der Begierden befreit ist. Wenn wir also dem poetischen Bild ein Absolutes an Sublimierung verleihen, wagen wir ein großes Spiel auf eine bloße Nuance hin. Aber es scheint uns, daß die Dichtung zahlreiche Beweise von dieser absoluten Sublimierung gibt. Sie werden uns häufig im Verlauf dieses Buches begegnen.

[10]) Bücher von Gaston Bachelard: L'eau et les rêves, Paris 1942. – L'air et les songes, Paris 1943. – La terre et les rêveries de la volonté, Paris 1948. – La terre et les rêveries du repos, Paris 1948. – La psychoanalyse du feu, Paris 1949.

[11]) La poétique de l'espace, Paris 1957, S. 12: »Peut-être la situation phénoménologique sera-t-elle précisée à l'égard des enquêtes psychanalytiques si nous pouvons dégager, à propos des images poétiques, une sphère de *sublimation pure*, d'une sublimation qui ne sublime rien, qui est délestée de la charge des passions, libérée de la poussée des désirs. En donnant ainsi à l'image poétique de pointe un absolu de sublimation, nous jouons gros jeu sur une simple nuance. Mais il nous semble que la poésie donne des preuves abondantes de cette sublimation absolue. Nous en rencontrerons souvent dans le cours de cet ouvrage. Quand ces preuves leur sont données, le psychologique, le psychanalyste ne voient pas plus, dans l'image poétique, que simple jeu, jeu éphémère, jeu de totale vanité. Précisément, les images sont alors pour eux sans signification – sans signification passionelle, sans signification psychologique, sans signification psychanalitique. Ils ne leur vient pas à l'éspirt que de telles images ont précisément une *signification poétique*. Mais la poésie est là, avec ses milliers d'images de jet, d'images par lesquelles l'imagination créatrice dans son propre domaine.«

Wenn diese Belege dem Psychologen oder dem Psychoanalytiker vorgeführt werden, sehen sie in dem poetischen Bild nur noch ein bloßes Spiel, ein vergängliches Spiel, ein Spiel völliger Eitelkeit. Genaugenommen sind dann für sie die Bilder ohne Bedeutung – ohne Bedeutung leidenschaftlicher Art, ohne psychologische Bedeutung, ohne psychoanalytische Bedeutung. Es fällt ihnen nicht ein, daß solche Bilder ganz präzis eine poetische Bedeutung haben. Aber die Poesie ist da, mit ihren Tausenden von hervorschießenden Bildern, mit Hilfe derer sich die schöpferische Imagination sich in ihrem ureigenen Gebiet niederläßt.« – So viel an methodischer Erkenntnis Bachelard auch aus der Psychoanalyse gewonnen hat, so wenig ist er geneigt, seine Interpretation auf ein Muster zurückzubeziehen, da dies dem Vorgang der dichterischen Bilder widerspräche.

Auf die Interpretation, die auf Einordnung des Werkes in oder zwischen Epochen ausgeht, haben nicht selten die Dichter selber ihre Interpreten hingelenkt. Gottfried Keller schreibt am 5. 8. 1843 in sein Tagebuch: ». . . die Vergangenheit reißt sich nur blutend von mir los«, und am 4. 3. 1851 in einem Brief an Hettner: »Es ist der wunderliche Fall eingetreten, wo wir . . . nach dem unbekannten Neuen streben müssen, das uns so viele Geburtsschmerzen macht.« – Heinrich Heine verkündete programmatisch: »Mit mir ist die alte lyrische Schule der Deutschen geschlossen, während zugleich die neue Schule, die moderne deutsche Lyrik von mir eröffnet ward.« Allzu optimistisch fügte er hinzu: »Diese Doppelbedeutung wird mir von den deutschen Literarhistorikern zugeschrieben.« – Nicht immer haben die Dichter ihre eigene Position richtig beurteilt. Erst eine vergleichende, analytische Interpretation läßt Gesetzlichkeiten der Epochen erkennen, ihre Zusammenhänge mit dem einzelnen Werk: all das überschneidet sich mit den Fragen des Soziologiekapitels. Darum läßt sich auch kaum eine Epoche recht beurteilen und begrenzen, wenn nicht die 'unterströmige', die Unterhaltungs- und Gebrauchsliteratur, neben der hochliterarischen bewußt wird, die ja in steter geheimer und offener Verbindung zu dieser steht; ferner wenn nicht die Ereignisse der Sprachausweitung gegen die Bemühungen der Sprachfestlegung und -konservierung abgewogen werden. Gerade dieses Gegenspiel zeigt das Movens, den zentralen Wirbel eines Abschnittes der Literaturgeschichte, der im einzelnen Werk ebenso vorhanden ist wie in der Konkurrenz der Werke. Was fortbesteht aus dem Gestern und Vorgestern, wie es sich umbequemt oder sich aufsplittert, ist ebenso im Werk abzulesen wie der neue Rhythmus, die neue Sprech- und Denkweise, die sich aus den Fesseln einer übernommenen Diktion und eines bewahrten Gedankengebäudes befreit.

Von der Geschichtlichkeit in gleicher Weise wie vom Stil des einzelnen Dichters abwandelbar sind die poetischen Gattungen, deren Gesetzmäßigkeit nicht selten Interpretationsziel ist. Inwieweit es völlig »überzeitliche« Gattungen gibt, hat die Poetik nie eindeutig geklärt, am allerwenigsten die streng schulmäßig-normative Poetik. Selbst »das Lyrische«, »das Epische«, »das Dramatische« ist, so scheint es, in abgrenzbaren Großepochen entscheidenden Wandlungen unterworfen, so daß man z. B. schwerlich »das Lyrische« eines Gedichts von Alfred Lichtenstein, von Lenau, von Brockes und von Hofmannswaldau mit einer Definition fassen kann. Es wird also kaum um die Erhärtung von Gattungsschemata um jeden Preis gehen, sondern darum, Vereinbarliches und Unvereinbarliches im Verhältnis der Definitionen zu den Sachen zu sehen, was dann eher dazu führt, einen Begriff der Poetik abzuwandeln, abzudanken oder zu

überholen als eine vorhandene Kunstform von einem in einer früheren Literaturepoche definierten Begriff aus zu maßregeln. Eine starre normative Typologie dürfte bald an ihre Grenzen kommen, sobald sie sich durch unvoreingenommene Interpretation nicht gestützt sieht; wohl aber wird die Errichtung von Leitbildern, von 'Idealtypen' durch eine Reihe von vergleichenden Interpretationen manches zu einer Klärung in Poetik und Literaturgeschichte beitragen. So gelingt z. B. Volker Klotz eine Sichtung einzelner zusammenhängender Eigenschaften des Szenenaufbaus, des Dialogs, der Sprechweise, der Rhythmik, der Metaphorik, die den Idealtypus »Drama der geschlossenen Form« und den anderen »Drama der offenen Form« deutlich zeigen [12]). Eine durch Einzelanalysen gewonnene Präzisierung solcher typologischer Begriffe erleichtert die Verständigung angesichts der historischen Fülle von 'reinen Typen' und 'Mischtypen'. – In ähnlichem Ansatz fragt Norbert Miller nach der Wandlungsfähigkeit eines Gattungstypus, und er deutet die Grenzen an, die dem Strapazieren einer Gattungsbenennung gezogen sind, indem er sich einem alten und einem neugefaßten Begriff der Parabel zuwendet [13]).

Alle sieben bisher erwähnten Gruppen tendieren in ihrem gegenwärtigen Forschungszustand von sich aus zur Sprachinterpretation, sei es um sich zu kontrollieren oder um überhaupt ihr Ziel erreichen zu können. Sie münden dort. Die drei Gruppen von Interpretationen, die noch zu nennen bleiben, setzen von vorneherein bei der Analyse von Text- und Sprachgestalt an. – Eine in letzter Zeit bevorzugte Interpretationsart steht im Gefolge der Ideen- und Motivgeschichte, verfährt, wie diese, im historischen Längsschnitt, betrachtet aber in diesem Vorgang insbesondere die Gestaltzüge von Dichtung, die sich in verschiedenen Epochen wiederzufinden scheinen. Am bekanntesten wurde die Manierismus-Diskussion, die auch am deutlichsten die Vorzüge und die Gefahren dieser Interpretationsbemühung zeigt. Ein Stichwort, das nicht unbedingt epochengebunden ist und das nicht nur motivische Relevanz hat, sondern die Werke bis in ihre Gestik charakterisiert (ähnlich z. B. 'Groteske' oder 'Ironie'), kann der Literaturgeschichte und der Poetik, indem es Stichwort von Interpretationen wird, neue oder doch wenig bekannte Einblicke in Zusammenhänge eröffnen. Die Gefahr liegt dabei in dem aufreihenden Vergleich äußerlich ähnlicher Erscheinungsbilder, die bei näherem Zusehen recht verschiedene Strukturen und Funktionen besitzen. Das gemeinsame Stichwort und die damit verbundene Faszination, die im Wiederfinden dessen liegt, worauf der Blick sich eingestellt hat, können dazu verführen, einander im Grunde Fremdes in der gleichen Reihe marschieren zu lassen, besonders dann, wenn die Untersuchung über weite Zeiträume hinwegspringt. Ein Beispiel sei hier angeführt zum Stichwort Manierismus, dessen Gestaltzüge in der Lyrik des Barocks gefunden werden *und* in der Lyrik des 20. Jahrhunderts. Eine Zeile in einem Gedicht von Johann Christian Günther, das Barockeigenschaften und Anzeichen einer auf den jungen Goethe vordeutenden Güntherschen Lyrik aufweist, lautet:

Das Ungewitter ist nicht weit, wo gelbe Raben schrein.

---

[12]) Volker Klotz, Das Drama der offenen und der geschlossenen Form, maschschr., demnächst in der Reihe 'Literatur als Kunst' (Hanser, München). – Vgl. ferner für den Typus des Barockdramas: Herbert Heckmann, Elemente des barocken Trauerspiels. München: Hanser 1959. (293 S. 8°) DM 18.—

[13]) Norbert Miller, Moderne Parabel?, Akzente 1959, H. 3.

Einem Interpreten, dem die expressionistische Lyrik vor Augen ist, wird das Oxymoron 'gelbe Raben' in seiner Farbvertauschung als äußerst 'modern' im Sinne des 'Zeitalters der Moderne' erscheinen. Es gehört aber zum Bildvokabular und in die Bildkataloge des Barocks. Es ist unmittelbar auf dahinterstehende Sachen und Bedeutungen, in der Art eines verkürzten wie-Vergleichs, zu beziehen. Die gelben Raben, die schreien werden, sind die gelben Blitze, die im Ungewitter donnern werden. Neben dieser ersten, festumrissenen Bedeutung hat, auf der zweiten Stufe der Metapher, das Bild hier noch eine speziellere, festumrissene Bedeutung, die mit der ersten zusammenspielt: die gelben Raben sind die Goldstücke, die bei einer Geldheirat den Ehezank und das Unglück bringen; die ganze Strophe lautet:

Kein Reichtum überwiegt das Weh,
Kein Taler hilft der Braut,
Wenn ihr die Zwietracht in der Eh'
Zuletzt ein Zuchthaus baut.
Das Ungewitter ist nicht weit, wo gelbe Raben schrein;
Wer wollte nun
So töricht tun
Und ihm zu Schaden frein?

Das auffallende 'gelbe Raben' verstärkt die Wirkung des Verses und kettet drei Vergleichsglieder aneinander (Raben, Blitze, Taler; vorbereitet ist diese Bindung durch einen Vers der vorangegangenen Strophe: »Was hilft es, wenn das Silber blitzt«); es bleibt aber, obwohl Oxymoron, in seinem festumrissenen Bedeutungsfeld. – Auf den ersten Blick ähnlich strukturiert scheint ein Bild aus der frühexpressionistischen Zeit von Georg Trakl:

Und ein weißes Tier bricht nieder.

Die Metapher »weißes Tier« bei Trakl ist aber kein verborgener Direktvergleich. Sie deutet nicht unmittelbar auf einen oder auf zwei gleichzusetzende Gegenstände dahinter. Sie gehört zu jenen Metaphern in der Lyrik der Moderne, von denen Hofmannsthal sagte, sie 'bedeuten' nicht, sondern sie 'sind'. Wollte man das Bild 'weißes Tier' ähnlich auflösen wie dort 'gelbe Raben', sei es daß es symbolisch vielleicht eine Wolke bedeutet (wie dort die Blitze bedeutet werden) oder gar allegorisch die Unschuld, so hätte man an dem Gesetz der Traklschen Lyrik vorbei-interpretiert. Die Bilder werden in diesem Sprechzustand zu Hinweiszeichen, die zunächst einmal für sich stehen, für sich sprechen, eine einmalige Bewegung mit sich bringen und nicht mit einem Gleichheitszeichen zu versehen sind. Erst nach längerem Umgang mit ihnen und nachdem man den Zusammenhang eingesehen hat mit den rhythmisch gegliederten Wort- und Bildfeldern, in denen sie stehen, sind sie als Hinweiszeichen erkennbar. So kann das 'weiße Tier' Trakls auf eine Mischung von Fremdheit, Ausgeliefertsein, vergeblicher Bemühung und wehrloser Anfälligkeit, ursprünglicher und ungeschützter Regung hinweisen, Zustände, die Trakl in vielen Einzelsituationen in dieser Mischung erfahren hat; zugleich weist es auf etwas Reines, zauberhaft Schönes, noch im Niederbrechen Leuchtendes. Es löst eine Bewegung aus, verwandelt Substanz in Bewegung. Es legt nicht in einer bestärkenden Formel fest, sondern durchbricht mit seiner Nuance einen sich verfestigenden Bilderkodex. Es ist eine komplizierte Mischung von Zuständen und Bewegungen, die durch die im Zusammenhang stehende Chiffre 'weißes Tier' einen treffenden, schwebend-parabelhaften Ausdruck findet:

Sterbeklänge von Metall;
Und ein weißes Tier bricht nieder.
Brauner Mädchen rauhe Lieder
Sind verweht im Blätterfall.

Von der 'Verschmelzung eines jeglichen mit seinen Gegenbegriffen' (die man hier ungenau und abgekürzt mit der Verschmelzung der Tonart von Niederbruch und Feier umschreiben könnte) hat Gottfried Benn mit dem Blick auf solche Erscheinungen in der Lyrik gesprochen, der spanische Dichter García Lorca, abhängig von seinen eigenen Metaphern, von dem 'Reitersprung zwischen Entgegengesetztem'; solche und ähnliche Bilder sieht Hofmannsthal in einem »schlechthin unendlichen Widerspiel« als »Chiffren, die mir alles aufschließen«. Sie werden Ausdruck jener »zartesten und flüchtigsten Augenblicke«, ausgelöst von »unbedeutenden« Wahrnehmungen oder Worten, die James Joyce »Epiphanien« nennt. Ezra Pound beschreibt sie als »images«: »Ein Image ist etwas, das einen intellektuellen und emotionalen Komplex innerhalb eines Augenblicks darstellt . . .« Damit gerät die Interpretation in den Bannkreis einer Poetik, den wir schon andeuteten mit dem Wort Valérys, das Gedicht sei ein vollendet durchgeführtes Bruchstück eines nicht existierenden Baues. – Es folgt daraus: eine Subsumierung beider äußerlich ähnlicher Bilder von Günther und von Trakl unter dem Begriff Manierismus könnte nur wenig Aufschluß geben über die verschiedenen dichterischen Bewegkräfte und Vorgänge in diesen Bildern, über ihre Besonderheiten, die auf grundsätzlich verschiedene Zusammenhänge führen, falls der bloße Nachweis der Zugehörigkeit zu diesem Manierismus-Begriff nach auffallenden Ähnlichkeiten des Phaenotyps das Ziel der interpretatorischen Bemühung wäre. – Ähnlich erginge es einem Interpreten, der sich auf die romantische Auslegung des Ironie-Begriffs stützen und von ihr aus in gleicher Weise etwa Jean Paul wie Jakob van Hoddis, Heine wie Musil in eine Reihe bringen wollte; andererseits würde wahrscheinlich eine Untersuchung, die sich an die Texte hält, unter dem Stichwort Ironie wenig erkannte Zusammenhänge zwischen dem 18. Jahrhundert und dem Jungen Deutschland zutage fördern.

Diese Überlegungen führten bereits in das Kapitel der stilistischen Interpretation. Sie zeigen, daß einzelne Stilzüge nicht mehr isoliert betrachtet werden können: die Bildinterpretation in einigen Epochen der Lyrik führt z. B. sofort auf die Fragen des Rhythmus und der Gestik, denn nur in diesem Zusammenhang erscheinen die Bilder deutbar. Besonders dort, wo die Stilinterpretation über das Einzelwerk hinausdrängt, werden immer verschieden angesetzte Stilanalysen, die sich gegenseitig kontrollieren und stützen, nötig sein. Registrierungen und Aufzählungen, Statistiken herausgelöster Stilzüge, besonders auch in der Metaphern- und Toposforschung, verkrusten eher als daß sie aufschließen. »Der Analysierende kann unter Umständen vergessen, daß künstlerische Wirkung und Betonung nicht mit der bloßen Häufigkeit der Anwendung eines Mittels identisch sind« [14]). – – Wenn Stephan Spender in seiner Rede zum Londoner Schiller-Colloquium 1959 die dichterischen Bilder Schillers gesondert betrachtete und ihre mangelnde Ambiguität, ihre Festgelegtheit konstatierte, zeigten Elizabeth Wilkinson und Ilse Graham in ihren Referaten, wie Schillers

[14]) Theory of Literature, S. 186: »The analyst may forget that artistic effect and emphasis are not identical with the mere frequency of a device.« – Eine deutsche Ausgabe von Wellek-Warren 'Theorie der Literatur' erschien 1959, nach der 2. englische Auflage von 1956 übersetzt, im Verlag Hermann Gentner, Bad Homburg. (418 S. 8°) Leinen DM 27.50

Sprechfiguren die starr erscheinenden Begriffe und Bildsplitter, auch die fertiggeprägt übernommenen Metaphern so gegeneinander ausspielt, daß gerade der gegenteilige Eindruck von dem entsteht, was eine isolierte Bildbetrachtung zeitigt.

Die Konzeptions-Interpretation suchte aus den Nöten und Zweifeln der Stilinterpreten, aber auch der übrigen Interpretationsmethoden zu lernen. Da sie auf die Art und Weise der Komposition und ihrer treibenden Kräfte ausgeht, gibt es für sie, je nach der Eigenart der Werke, verschiedene Ansatzpunkte, so daß sie sich oft bisher besprochenen Versuchen nähert. Im Interpretationsziel sucht sie eine Trennung zwischen formal-stilistischer und gehalt-deutender Untersuchung zu vermeiden, die dem poetischen Vorgang nicht angemessen ist. – Die Rolle der Zeit im Aufbau eines Werkes wurde auf verschiedene Art Anlaß für die Konzeptionsdeutung (Emil Staiger: Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters; Günther Müller: Erzählzeit und erzählte Zeit), ebenso die Rolle des Raumes (Gaston Bachelard: La poétique de l'espace). Oder sie hielt sich zunächst an stellvertretende, die Spannung des Werkes in der kleinsten Einheit bergende Stellen des Textes und schritt von diesen Inseln aus weiter vor. Hier zeigen sich Möglichkeiten auch für vergleichende Literaturwissenschaft: Konzeptionen sind, nach vorangegangenen stilistischen Einzeluntersuchungen, über die Sprachgrenzen hinweg besser vergleichbar als Stile. – Die Konzeptions-Interpretation analysierte Bild- und Bedeutungsfelder (Wilhelm Emrich: Franz Kafka. Das Baugesetz seiner Dichtung) und zeigte so, weiterfragend, die Motorik und die Vorgänge des Werkes. – Die Analyse der Gestik [15]) in einem Werk, die an der Oberfläche wie im Verborgenen wirksam ist, kann zur Deutung der Konzeption führen, wie auch die der rhythmischen Gesetzlichkeit, falls Rhythmus in einem zugleich umfassenderen wie prägnanteren Verstande angesprochen wird als bisher. »Die Nachbarschaft des Denkens und Dichtens wird vom gemeinsamen rhythmischen Grunde her sichtbar« [16]). Die Fülle dessen, was ein literarisches Kunstwerk an Erfahrung und Ahnung enthält, seine Verbindung mit den Gefahren und Hoffnungen einer Epoche, das will auch heißen: mit dem Bewußtseinshintergrund und dessen Ausdrucksmöglichkeiten in dieser Epoche, ergibt für umfassende Interpretationen immer die Schwierigkeit, eher den Leser die erkennbar entdeckten Spuren entlangzuführen, statt ihm fixiert formulierte Ergebnisse anbieten zu können. Das ist ein Mangel, der nur dann gerechtfertigt wird, wenn diese Art des Vorgehens wirklich erhellt und nicht nur kompliziert. Die imponierende Zuspitzung in Ergebnisformulierungen tritt dann zugunsten von Einsichten in die Labyrinthe der Kunst zurück.

Es scheint, daß eine Intensivierung der Beschäftigung mit dem Wesen der Sprache nötig ist, um künftig Interpretationen nicht zurücksinken zu lassen hinter bereits bestehende Leistungen. »Mit der Formanalyse ist keine alleinseligmachende Methode geschaffen worden, die für sich den Charakter der Ausschließlichkeit beanspruchen dürfte. Die Gefahr, in einen Formalismus zu verfallen, ist jederzeit zu vermeiden und vermeidbar.« Eine intensive Beschäftigung mit den Rollen und den Verhaltensweisen und mit der »Schlangenlist der Sprache« vermeidet diese Gefahr, die Sprache ist jedem Formalismus feindlich, durch

[15]) Vgl. Helmut Krapp, Der Dialog bei Georg Büchner. (In der Reihe 'Literatur als Kunst'.) Darmstadt: Herm. Gentner [jetzt:] München: C. Hanser 1958. (187 S. 8°) DM 12.—

[16]) Beda Allemann, Über das Dichterische. Pfullingen: G. Neske 1957, S. 47.

bessere Spracherkenntnisse werden auch »die Ergebnisse einer älteren literatur- und geistesgeschichtlichen Forschung« in die Interpretation aufzunehmen sein, so wie Kurt May es forderte. »Der Literaturhistoriker braucht für seine Interpretationen so viel Sprachwissenschaft, daß er seine Texte richtig versteht, – und das ist, genau besehen, sehr viel; der Sprachwissenschaftler braucht für Rede und Text so viel literarische Kategorien, daß er die stets schon zum 'Stil' geformte Sprache richtig interpretiert – und das ist auch recht viel. So ist die philologische Symbiose richtig und nötig« [17]). Zu einer wirksamen Zusammenarbeit zwischen Sprachforschung und Erforschung der Dichtung ist es jedoch noch kaum gekommen. Die Zeichensprache der Dichtung beschränkt sich nicht auf Thesen und Bilder, sie liegt versteckt in der Tonart (ein unausschöpfliches Thema schönster und hartnäckigster Diskussionen mit Kurt May; die in seinem Aufsatz gestreifte Keller-Diskussion deutet davon einiges an). Oft wird in der Dichtung mit den Mitteln einer vergangenen Epoche auf dem Umweg über anspielendes Stilzitat oder mit bewußter Ironie die Richtungsänderung verzeichnet. Die 'deutende Form' macht dies bei Christian Reuter ebenso sichtbar wie bei Heine und Nestroy, bei Jean Paul wie bei Robert Walser und Robert Musil. Eine bessere Einsicht in die List der Sprache könnte manche Rätsel lösen. Wir wissen so gut wie nichts vom Verhältnis einer bereits Stil gewordenen Sprache mit festen Bedeutungsmustern, zu jener Sprache, die gestisch, rhythmisch, lautlich zum erstenmal Verständigung signalisiert. Aber diese »erste« Sprache treibt ihr Wesen auch in der auf Bedeutungen festgelegten, an feste Bewußtseinsformen der Gesellschaft geknüpften Sprache; in der Dichtung kommt sie immer wieder zum Vorschein, besonders dort, wo eine neue Bewußtseinslage Sprachanstrengungen notwendig macht gegenüber einer alten. Wenn Dichtungsepochen einander ablösen, haben wir es nicht nur mit der Umschichtung eines festgefügten Sprachsystems mit all seinen Bildern und Begriffen in ein neues Sprachsystem zu tun, das sich unter der Decke der Konvention schon vorgebildet hat und das nun von einigen rebellischen Geistern für die Allgemeinheit sichtbar gemacht wird; vielmehr tritt uns oft, gleichzeitig mit der Rebellion epochengebundener Sprachkräfte gegen andere, jene erste, die Dinge und Vorgänge signalisierende Gestensprache gegenüber [18]). Was wissen wir im Grunde von Semantik [19])? Wenn wir auch bei der Interpretation eines literarischen Werkes auf

[17]) Hugo Kuhn, Dichtung und Welt im Mittelalter. Stuttgart: J.B.Metzler 1959, S. 86.

[18]) Wilhelm Emrich spricht von der »geheimnisvollen Verschränkung von Geschichtlichkeit und Ursprünglichkeit«, in Die Symbolik von Faust II', S. 105. – Hugo Kuhn: »Die Lautform der Sprache ... greift tief ins sprachlos Emotionale, ja ins Biologische hinunter: Rhythmus und Metrum führt an den Tanz heran; Klang als Reim und Tonfall führt an Melodie heran. Beide, Tanz und Melodie, haben ihren Platz schon im Tierreich ... und sie begleiten beim Menschen die Dichtung auf weite Strecken. Diese Lautform greift aber ebenso weit über die Sprache hinauf in den Sinn übersprachlicher Symbolik – der schließlich, ins Schweben der freien Rhythmik und der Prosa sublimiert, den Geist mehr fesseln kann als das Fleisch, das emotionale. – Die Sinnform der Dichtung benutzt die Sinngestalt der Sprache (Wortschatz, Syntax, Flexion). Aber sie bindet sie wiederum neu und greift dabei weit über die Sprache hinaus. Sie fügt Wortschatz und Syntax der gegebenen Sprache zu eigenen Strukturen, die tief in außersprachliche Sinn-Bildgestalten, in Ur-Repräsentationen hinunterreichen ... Andererseits überhöht die Dichtung Bedeutungen, Wortwahl und Syntax (Wortstellung) der Sprachen, sei es mehr als Schmuck oder als Sinn-Steigerung, zu Bildern und Figuren, zu übersprachlichen Symbolen – an denen schließlich wieder der erkennende Geist, strukturzerstörend, sein ausschließliches Genüge finden kann« (Dichtung und Welt im Mittelalter, S. 79 f.).

[19]) Vgl. Pierre Guiraud, Zu einer Ästhetik des Zeichens, in 'Movens. Dokumente und Analysen'. Wiesbaden: Limes-Verlag 1959.

den Gedanken kommen, daß in diesem Gegeneinander und Miteinander der Schlüssel läge zur Erkenntnis der poetischen Einmaligkeit und der historischen Bedeutsamkeit des Werkes, so reichen die Mittel der Analyse und die Begriffe noch nicht aus, solche Gedankengänge weiter zu verfolgen.

Es sei, zum Schluß, nicht verschwiegen, daß die Forderung nach einer »Interpretations-Quarantäne«, angesichts einer wuchernden Vielfalt von Interpretationen auf allen möglichen Stockwerken, etwas Bestechendes an sich hat. Vom Zustandekommen faktischer historisch-kritischer Untersuchungen über die Voraussetzungen der Dichtung (wie sie z. B. das Buch von Klaus Wagenbach: 'Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend' bietet) wird es immer wieder abhängen, ob die Interpretation Boden unter den Füßen behält oder sich in Höhen mit dünner Luft verspinnt, sich in abstrusen Ecken einpuppt. Bedenken wir aber auch, daß eine neue entdeckende Literaturgeschichtsschreibung auf Grund von Interpretationen zustande kommen, daß eine nicht normative, sondern deskriptive Poetik sich auf die Ergebnisse von Interpretationen stützen muß.

Jahreszeiten bei Kafka?

Von Klaus Wagenbach (Frankfurt am Main)

Herman Uyttersprot, Eine neue Ordnung der Werke Kafkas? Zur Struktur von 'Der Prozeß' und 'Amerika'. Antwerpen: de Vries-Brouwers, 1957. (85 S. 8°) DM 8.50

Hermann Uyttersprot hat die beiden in 'Langues vivantes' Oktober 1953 und 1954 erschienenen Aufsätze zur Struktur von Kafkas 'Prozeß' und 'Amerika' ohne größere Änderung noch einmal als gesonderten Band herausgegeben. Nach dem ersten Erscheinen dieser Arbeiten erlangten sie einen gewissen esoterischen Ruhm, dessen aktenkundiger Teil vor einiger Zeit als literarische Sensation publiziert wurde. Manche Äußerungen in dieser Namensammlung berühmter Germanisten sind cum ira et studio getan – nämlich aus der (berechtigten) Verärgerung gegenüber einer Kafka-Ausgabe, die zweifellos noch nicht das Stadium einer historisch-kritischen Edition erreicht hat. Diese Antipathie, die Uyttersprot denn auch auf den ersten Seiten seines Buches rekapituliert, war offenbar der Grund dafür, daß ihm bisher die bedenklichsten Fehler konzediert wurden.

Das wesentliche Ergebnis des Uyttersprotschen Buches ist der Vorschlag einer Umstellung der 'Prozeß'-Kapitel IV vor II und IX vor VII. Die Möglichkeit einer solchen Umstellung läßt das Manuskript (in dem die einzelnen Kapitel voneinander getrennt sind) durchaus zu, im Gegensatz etwa zu dem des 'Verschollenen' ('Amerika'). Die Einfügung des IV. Kapitels vor das II. ist mit guten Argumenten gestützt und durchaus vertretbar. Äußerst fragwürdig bleibt aber Uyttersprots Beweisführung für die sehr folgenschwere Vorlegung des zentralen 'Dom'-Kapitels. Freilich hat bisher kaum ein gewissenhafter Kafka-Leser geglaubt, daß sich an dieses Kapitel unmittelbar das letzte anschlösse – immerhin unterschiebt es Uyttersprot. Den Ansatzpunkt für seinen Neuordnungsvorschlag bildet eine sorgfältige Untersuchung der jahreszeitlichen Angaben in Kapitel VII und IX. Hier wird unvermittelt eine Prämisse von recht geringer Tragkraft eingeführt: niemand wird bestreiten, daß gerade Jahreszeiten oder Natur innerhalb der Stadtlandschaft Kafkascher Werke kaum eine Rolle spielen. So findet sich auch in sieben (von zehn) Kapiteln des 'Prozeß' nicht eine einzige klare jahreszeitliche Angabe. Nur in I, VII und IX ist deutlich davon die Rede. Dieser Tatbestand wird dem Leser auch noch offen in einer Tabelle dargeboten, die bei zwei Kapiteln einfach »unbestimmt« bekennt und zu weiteren fünf sich nur vage äußert, etwa zu Kapitel VI: »Der Onkel trägt einen Panamahut = Hochsommer« (obwohl im gleichen Kapitel Regen fällt). Daß im »Prozeß« ein Autor spricht, für den die Natur im Hintergrund bleibt, wird einfach verschwiegen. Zumindest an einer Stelle aber ist es unübersehbar: Im strittigen Kapitel VII heißt es zweimal »Wintervormittag«, einige Seiten später aber ausdrücklich: »Ein häßlicher Herbst«. Uyttersprot dekretiert schlankweg eine »Unüberlegtheit des Autors« (dessen angebliche Akribie ja gerade die Grundlage der Uyttersprotschen Untersuchung darstellt) und entscheidet sich, offenbar nach dem Mengenprinzip, für Winter. Tatsächlich han-

delt es sich aber – wenn man einmal auf die »jahreszeitliche« Theorie eingehen will – um ein undurchdringliches Gemisch: »draußen fiel Schnee im trüben Licht« – »der mit Rauch vermischt Nebel« – »Schmutz, der auf dem zerflossenen Schnee langsam umhertrieb« – ein Bild, das (in Prag) schon der Oktober oder November bieten kann. Nun Kapitel IX; hier erscheint nur an einer Stelle die Jahreszeit: »das gerade herrschende regnerische Herbstwetter«. »Herbstwetter« ist aber gar keine jahreszeitliche, sondern mehr eine sachliche Bezeichnung – niemand würde sich scheuen, ein böiges, regnerisches Wetter (ebenfalls im Oktober oder November) als »gerade herrschendes regnerisches Herbstwetter« zu bezeichnen. Uyttersprot jedoch druckt in seinem Zitat suggestiv-verfälschend: »Herbst-wetter«. Das ist für ihn Beweis genug, das siebente Kapitel dem neunten folgen zu lassen. Die Handlungsführung spricht außerdem klar gegen diese Behauptung. In VII entschließt sich K. zuerst, dem Advokaten seine Vertretung zu entziehen und selbst eine Eingabe aufzusetzen: »Von diesem Gesichtspunkt aus war es auch unvermeidlich, dem Advokaten die Vertretung sehr bald, am besten noch an diesem Abend, zu entziehen... die Schwierigkeit der Abfassung der Eingabe war überwältigend... die Eingabe mußte gemacht werden...« Infolge dieser Schwierigkeiten, die K. in VII lange beschäftigen (mehrere Seiten im Text), antwortet er in IX, kurz danach, dem Geistlichen auch ganz folgerichtig: »Allerdings habe ich die Eingabe noch nicht fertig«. Von der Eingabe des Advokaten ist nicht mehr die Rede. Es ist grotesk zu sehen, wie hier Uyttersprot, in einer ausführlichen Fußnote, sich um die Wahrheit herumwindet, einen 'Terminus technicus' bemüht usw., anstatt klar zu bekennen, daß an dieser wichtigen Stelle der Text der Theorie widerspricht.

Der (bei Kafka) durchaus verfehlten und irreführenden Formalanalyse zeitlicher Angaben werden auch die Fragmente zum 'Prozeß' unterworfen. Ein Beispiel: Das Fragment 'Staatsanwalt' wird anhand der Aussage »etwa vor zwei Jahren« noch vor das erste Kapitel eingeordnet. »Etwa vor zwei Jahren« – das können, bei einem solchen Zeitraum, ebensogut 20 wie 28 Monate bedeuten. Uyttersprot entscheidet sich aber lediglich für die erste Möglichkeit, da die zweite schon ein Belassen an der bisherigen Stelle (nach Kapitel VII) erlaubt. Der Herausgeber Max Brod nahm diese Einordnung vor, weil der »Staatsanwalt« auf einem Blatt beginnt, das verso die letzten Sätze des siebenten Kapitels enthält. Gewiß ist das kein bündiger Beweis, Uyttersprot spricht aber einfach von »Fehlgriff«. Der Rezensent, der das 'Prozeß'-Manuskript einsah, kann hierzu nur erklären, daß das von Brod angegebene Faktum vollständig der Wahrheit entspricht. Bei der Einordnung dieses Fragments vor das Kapitel I, das »das gerundete, in jeder Hinsicht befriedigende Fundament für das Ganze« bildet, wie Uyttersprot selbst schreibt, kommen ihm denn auch einige Bedenken, aus denen er sich aber durch die absurde Theorie eines »Vorspiels« (das der »Staatsanwalt« hätte darstellen sollen) rettet. Solches Spiel mit den Fragmenten zum 'Prozeß' ist schon deswegen bedenklich, weil diese oft nur Skizzen- oder Marginalien-Wert besitzen. Die Oktavhefte e. g., am deutlichsten im fast unentwirrbaren 'Jäger Gracchus', zeigen zahlreiche, der Handlung oft widersprechende Entwürfe, teils durchgestrichen, teils einfach neu begonnen, ohne daß sich eine klare Entscheidung treffen ließe. Die Theorien Uyttersprots aber setzen eine Akribie voraus, die bei einer nur skizzierten, vom druckreifen Stadium weit entfernten Urschrift gar nicht zu erwarten ist. Was man unter solchen Voraussetzungen von den faktischen Angaben zu halten hat, mögen einige Beispiele aus dem 'Verschollenen' (in dessen Manuskript die Kapitel nicht voneinander getrennt sind) zeigen: Von New York aus liegt, nach Kafka, San Francisco im Osten; Roßmann behauptet einmal, daß er vier, ein

anderes Mal, daß er fünf Gymnasialklassen absolviert habe; bei seiner Ankunft ist er »sechzehnjährig«, nach zwei (oder zweieinhalb – beide Angaben am selben Tag) Monaten amerikanischen Aufenthalts sagt er aber zur Oberköchin: »Ich werde nächsten Monat sechzehn.« Überhaupt dieses Hotel Occidental! Zuerst hat es lediglich »fünf Stockwerke«, nach dreizehn Seiten (mindestens) 536 Zimmer und endlich »fünftausend Gäste«. In diesem sich fortwährend vergrößernden Monstrum existieren 31 Aufzüge, die Liftjungen haben, einander ablösend, »zwölfstündigen Dienst« mit wöchentlich einem freien Tag – es müßten also wenigstens 73 Liftjungen angestellt sein. Kafka spricht aber nur von »vierzig Liftjungen« und auch der Schlafsaal hat (in seltener Konkordanz) nur vierzig Betten.

Diese Pedanterie, mit der da ein Autor auf Fakten festgenagelt wird, die sich häufig widersprechen, bleibt leider die einzige in Uyttersprots Werk; denn da, wo sie selbstverständlich sein sollte, fehlt sie in höchst ärgerlicher Weise: fortwährend wird falsch zitiert und zwar mit einer Entstellung und Häufigkeit, die jede Berufung auf Druckfehler ausschließt. E. g.: auf 24 Seiten blieben 17 falsche Zitate stehen; der Umfang von 'Beim Bau der chinesischen Mauer' soll einmal 19, an anderer Stelle 28 Seiten betragen (beide Angaben sind unrichtig). Ebenso ist Uyttersprots Kenntnis der Biographie Kafkas erschreckend dürftig: Bei einer nur halbwegs sorgsamen Lektüre der Tagebücher und Briefe ist unübersehbar, daß Kafka den Herbst 1912 stets als die entscheidende Lebenswende empfand. Uyttersprot hingegen bezieht eine Briefstelle (an Milena) aus dem Sommer 1920, die davon spricht, auf den 'Prozeß', der 1914 entstand – obwohl auf S. 214 des gleichen Briefwechsels eine wünschenswert eindeutige Datierung gegeben ist. So wird an vielen Stellen selbst die größte Toleranz des Lesers auf eine harte Probe gestellt. Ein letztes Beispiel: Der bekannte, von Kafka im 'Brief an den Vater' erwähnte Schlußsatz aus dem 'Prozeß' lautet bei Uyttersprot: »wie ein Hund!... und ihm war, als sollte die Scham ihn überleben.« Richtig wäre: »'Wie ein Hund!' sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben.» Gewiß hat Kafka den Satz nicht etwa wegen der Doppelung »ihm – ihn« geändert, sondern der Romanschluß erhält durch das »es« nach dem Komma (ohne das klägliche »und«) jene für Kafka sehr charakteristische unmittelbare Wendung vom Persönlichen ins Allgemeine. »und ihm war« – Uyttersprot scheint der Unterschied zwischen der Spätromantik und Kafka nicht ganz klar zu sein.

Leider ist die Kafka-Deutung, an der sich Uyttersprot in zwei Seiten versucht, ähnlich oberflächlich: »Wie, wenn der 'Prozeß' ein groß angelegter psychologischer und autobiographischer Roman wäre, die sinnbildliche Darstellung der... eines Tages in Erscheinung tretenden seelisch-geistigen Krankheit, der Neurasthenie?« Diese rhetorische Frage wurde nicht nur schon vor dreißig Jahren gestellt (Hellmuth Kaiser, später auch Charles Neider), sondern ist auch einem Kunstwerk gegenüber nicht unbedingt adäquat. Selbst vom Biographischen her hat solche Fragestellung wenig Sinn, solange die Briefe an Felice Bauer noch unpubliziert sind. Die weitere kecke Behauptung »Ältere Versuche ...schlugen fehl« ist zwar in den Arbeiten über Kafka nachgerade zur Mode geworden, Uyttersprot kennt aber nicht einmal das wichtigste an neuerer Literatur und gar in der »älteren« hätte er in den Untersuchungen von Benjamin, Spaini, Dauvin, Arendt, Kelly und Politzer manches Wissenswerte zum gleichen Thema gefunden.

Im Detail ließe sich Uyttersprots »Neue Ordnung« noch viel weitgehender widerlegen, wäre aber nur unnötige Identifikation mit verfehlten Prämissen, die viel Bitterkeit entstehen lassen könnte über das mangelnde Gespür eines Literarhistorikers für die naturferne Innenwelt eines Dichters.

Eingesandte Bücher

Deutsche Philologie im Aufriß. 2., überarb. Aufl. Hrsg. unter Mitarbeit zahlreicher namhafter Fachgelehrter von Wolfgang Stammler. Lfg 21. Bielefeld: Erich Schmidt Verlag 1959. (Sp. 1921–2112, 4°) DM 7.50.

Frenzel, H. A. u. E.: Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. 2., verbess. u. vermehrte Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1959. (XII, 484 S. 8°) Leinen DM 16.80

Mönnig, Richard: Amerika und England im deutschen, österreichischen und schweizerischen Schrifttum der Jahre 1945–1949. Eine Bibliographie. Stuttgart: W. Kohlhammer 1951. (IX, 259 S. 8°)

Schmitt, Franz Anselm: Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur. Eine Bibliographie. Begründet von Kurt Bauerhorst. Berlin: de Gruyter & Co. 1959. (X, 226 S. gr. 8°) Leinen DM 35.–

Übersetzungen aus der deutschen Sprache. Eine bibliographische Reihe, hrsg. v. Richard Mönnig. Bonn: Inter Nationes 1959. (gr. 8°)

[1.] Mönnig, Richard: Deutschland und die Deutschen im englisch-sprachigen Schrifttum 1948–1955. Eine Bibliographie. Hrsg. v. Inter Nationes e. V., Bonn. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1957. (X, 147 S.)

2. Finnland 1948–1956. (IV, 12 S.)
3. Schweden 1948–1957. (IV, 19 S.)
4. Norwegen 1948–1956. (IV, 9 S.)
5. Dänemark 1848–1956. (IV, 14 S.)
6. Frankreich 1948–1957. (IV, 50 S.)
7. Belgien 1948–1957. (IV, 24 S.)
8. Niederlande 1948–1956. (IV, 41 S.)
9. Italien 1948–1957. (IV, 43 S.)
10. Spanien 1948–1957. (IV, 39 S.)
11. Portugal 1950–1956. (IV, 4 S.)
12. Südamerika 1948–1956, ohne Brasilien. (IV, 13 S.)
14. Japan 1950–1956. (IV, 39 S.)

*

Diamond, A. S.: The History and Origin of Language. London: Methuen & Co Ltd 1959. (280 S. 8°) Leinen sh 30/–

François, Alexis: Histoire de la langue française cultivée des origines à nos jours. Tome I/II. Genève: Alexandre Jullien 1959. (XV, 409; V, 306 S. gr. 8°) sfrs 50.–

*

Blöcker, Günter: Die neuen Wirklichkeiten. Linien u. Profile der modernen Literatur. 6./9. Tsd. Berlin: Argon Verlag 1958. (372 S. 8°) Leinen DM 13.80

Forschungsprobleme der Vergleichenden Literaturgeschichte. II. Folge. Hrsg. v. Fritz Ernst † u. Kurt Wais. Tübingen: Max Niemeyer 1958. (VII, 199 S. gr. 8°) DM 19.–

Holthusen, Hans Egon: Das Schöne und das Wahre. Neue Studien zur modernen Literatur. München: R. Piper & Co. 1958. (306 S. 8°) Leinen DM 16.80

Hüffer, Anton Wilhelm: Karl Muth als Literaturkritiker. Münster: Aschendorff 1959. (208 S. 8°) Karton. DM 14.50

Jahresring 59/60. Beiträge zur deutschen Literatur und Kunst der Gegenwart. Bearb. v. Rudolf de le Roi, Ludwig Grote, Joachim Moras, Hermann Rinn. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1959. (410 S., 14 einfarb. u. 6 farb. Taf., 8°) Leinen DM 12.–

Kaegi, Werner: Humanismus der Gegenwart. Eine Rede. Zürich: Artemis Verlag 1959. (62 S. 8°) Karton. DM 4.80

Wellek, René, u. Warren, Austin: Theorie der Literatur. [Theory of Literature. 1942, ²1956.] Aus d. Engl. v. Edgar u. Marlene Lohner. Bad Homburg v. d. H.: Herm. Gentner Verlag 1959. (418 S. 8°) Leinen DM 27.50

*

Die Edda. Die wesentlichen Gesänge der altnordischen Götter- und Heldendichtung. Übertr. v. Felix Genzmer. 128./132. Tsd. Düsseldorf: E. Diederichs 1956. (222 S. 8°) Leinen DM 8.50, Leder DM 19.–

Habicht, Werner: Die Gebärde in englischen Dichtungen des Mittelalters. (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosoph.-histor. Klasse. Abhandlungen, NF, H. 46.) München: C. H. Beck 1959. (168 S. gr. 4°) DM 28.—

Meier, Theo: Die Gestalt Marias im geistlichen Schauspiel des deutschen Mittelalters. (In der Reihe: Philolog. Studien u. Quellen.) Bielefeld: Erich Schmidt 1959. (248 S. 8°) Karton. DM 16.50

Nedeczey, Eugen: Das Raaber Liederbuch. Aus der bisher einzigen bekannten Handschrift zum erstenmal hrsg., eingeleit. u. mit textkrit. u. komment. Anmerkungen versehen. Mit 3 Taf. (Österreich. Akademie der Wissenschaften. Philosoph.-histor. Klasse. Sitzungsberichte, Bd 232, Abhdlg 4.) Wien: Rudolf M. Rohrer 1959. (244 S., 3 Taf., gr. 8°) öSch. 110.–

Schirmer, Walter F.: Die frühen Darstellungen des Arthurstoffes. (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften, H. 73.) Köln: Westdeutscher Verlag 1958. (85 S. gr. 8°) Karton. DM 5.–

Siegmund, Klaus: Zeitgeschichte und Dichtung im 'König Rother'. Versuch einer Neudatierung. (In d. Reihe: Philologische Studien u. Quellen.) Berlin: Erich Schmidt 1959. (175 S. 8°) Karton. DM 11.80

Stauffer, Marianne: Der Wald. Zur Darstellung u. Deutung der Natur im Mittelalter. (Studiorum Romanicorum Collectio Turicensis. Vol. X.) Bern: A. Francke 1959. (202 S. 8°) Karton. DM 12.–

Zeydel, Edwin H.: Ruodlieb. The Earliest Courtly Novel (after 1050). Introduction, Text, Translation, Commentary and Textual Notes. (Studies in the Germanic Languages and Literatures. No 23.) Chapell Hill/NC/USA: The University of North Carolina Press 1959. (XII, 165 S., 7 S. Abb. 8°) $ 4.50

*

Dante. – Stange, Carl: Beatrice in Dantes Jugenddichtung. Göttingen: Musterschmidt-Verlag 1959. (365 S., 1 Taf., gr. 8°) Leinen DM 46.–

*

Balzac. – Hunt, Herbert J.: Balzac's Comédie Humaine. London: The Athlone Press 1959. (XV, 506 S. 8°) Leinen sh 50/–

Brecht. – Grimm, Reinhold: Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes. (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. Bd V.) Nürnberg: Verlag Hans Carl 1959. (85 S. 8°) Karton. DM 9.50

Gide. – Lamsfuss, Gerd: Der Ästhetizismus André Gides in der Krisis der ästhetischen Bildung. (Forschungen zur romanischen Philologie. H. 7.) Münster: Aschendorff 1959. (VII, 439 S. gr. 8°) Karton. DM 32.80

Goethe. – Steiner, Jacob: Erläuterungen zu Goethes Faust I. Stockholm: Natur och Kultur 1959. (187 S. 8°)

Grimm. – Schoof, Wilhelm: Zur Entstehung der Grimmschen Märchen. Bearbeitet unter Benutzung des Nachlasses der Brüder Grimm. Hamburg: Dr. Ernst Hauswedell & Co. 1959. (247 S. mit 7 Abb., 8°) Leinen DM 18.–

Grotius, Hugo: Werke für Jahrhunderte. Lateinisch und deutsch. Hrsg. v. Hans K. E. L. Keller. [Bd 1:] Ein Passionsspiel. Übers. v. Hans K. E. L. Keller. München: Verlag der Grotius-Stiftung 1959. (138 S. kl. 8°) Karton. DM 7.–

Hölderlin: Friedensfeier. Lichtdruck der Reinschrift und ihrer Vorstufen. Hrsg. v. Wolfgang Binder u. Alfred Kelletat. (Schriften der Hölderlin-Gesellschaft. Bd 2.) Tübingen: J. C. B. Mohr 1959. (47 S., VIII S. Beilage, 2°) Geb. DM 35.–

von Kleist, Heinrich: Prinz Friedrich von Homburg. Ein Schauspiel. Erläut. v. Wilhelm Reichelt. 4., neubearb. u. erweit. Aufl. (In d. Reihe: Aschendorffs Sammlung auserlesener Werke der Literatur.) Münster: Aschendorff 1959. (132 S. kl. 8°) Karton. DM 2.40

Mann, Thomas: Briefe an Paul Amann. 1915–1952. Hrsg. v. Herbert Wegener. Mit 3 Abb. (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck. NR Bd 3.) Lübeck: Verlag Max Schmidt-Römhild 1959. (127 S., 3 Taf., 4°) Leinen DM 16.–

Schiller, Friedrich: Turandot, Prinzessin von China. Ein tragikomisches Märchen nach Gozzi. Mit e. Nachw. v. Karl S. Guthke. (Univ.-Bibl. Nr 92.) Stuttgart: Reclam 1959. (94 S. kl. 8°) DM –.70

— Schillers Selbstcharakteristik. Aus seinen Schriften nach einem älteren Vorbild neu hrsg. v. Hugo von Hofmannsthal. (Fischer-Bücherei. 292.) Frankfurt: Fischer Bücherei 1959. (165 S. kl. 8°) Karton. DM 2.20

— Streicher, Andreas: Schillers Flucht. Neu hrsg. v. Paul Raabe. Stuttgart: J. F. Steinkopf 1959. (240 S., 1 Taf., 8°) Leinen DM 9.80

Schlegel. – Körner, Josef: Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis. Bd III: Kommentar. Bern: A. Francke 1958. (726 S. gr. 8°) Leinen DM 90.–

Varnhagen. – Arendt, Hannah: Rahel Varnhagen. Lebensgeschichte einer deutschen Jüdin aus der Romantik. Mit einer Auswahl von Rahel-Briefen u. zeitgenöss. Abb. München: R. Piper & Co 1959. (298 S., 14 Taf. 8°) Leinen DM 24.–

*

von Aster, Ernst: Geschichte der Philosophie. 12. Aufl., durchges., ergänzt, mit neuer Zeittaf. u. Bibliographie v. Franz Josef Brecht. (Kröners Taschenausgabe. Bd 108.) Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1956. (XXI, 504 S. kl. 8°) Leinen DM 9.80

Aufgabe und Gestaltung des Philosophie-Unterrichts. Handreichungen für den Philosophielehrer. Hrsg. v. Helmut Stoffer. Frankfurt/M.: M. Diesterweg 1959. (VIII, 262 S. 8°) Halbleinen DM 16.–

Blau, Joseph L.: Philosophie und Philosophen Amerikas. Ein historischer Abriß. (Men and Movements in American Philosophy. '1955.) Aus d. Amerik. v. H. W. Kimmel. Meisenheim: Verlag Anton Hain 1957. (424 S. 8°) Leinen DM 21.–

Callot, Emile: Von Montaigne zu Sartre. Die Entwicklung der französischen Philosophie vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Aus d. französ. Manuskr. übers. v. Alwin Diemer. Meisenheim: Westkulturverlag 1952. (206 S. gr. 8°) Leinen DM 15.–

Glockner, Hermann: Die europäische Philosophie von den Anfängen bis zur Gegenwart. (Univ.-Bibl. Nr 8233/46.) Stuttgart: Reclam 1958. (1184 S. kl. 8°) Leinen DM 16.80

Jaspers, Karl: Die großen Philosophen. Bd 1. München: R. Piper & Co. 1957. (968 S. 8°) Leinen DM 38.–

Kranz, Gisbert: Christliche Literatur der Neuzeit. (Der Christ in der Welt. Reihe XIV, Bd 3.) Aschaffenburg: Paul Pattloch 1959. (180 S. 8°) Karton DM 3.80

Paracelsus: Das Bader-Büchl. Hrsg. v. Otto Stöber. Linz/D.: Länderverlag 1958 (86 S. 8°)

— Betschart, Ildefons: Theophrastus Paracelsus. Der Magus vom Etzel. (Schweizer Heimatbücher. 57.) Bern: P. Haupt 1953. (19 S., S. 21–52 Abb., 4°) Karton sfr. 5.–

Rehmke, Johannes: Grundriß der Geschichte der Philosophie. Neu hrsg. u. fortgeführt v. Friedrich Schneider. Bonn: Athenäum-Verlag 1959. (382 S. 8°) Karton. DM 14.–, Leinen DM 16.80

Schneider, Herbert W.: Geschichte der amerikanischen Philosophie. [A History of American Philosophy. 1946.] Aus d. Amerik. v. Peter Krauser. Hamburg: Felix Meiner 1957. (XV, 424 S., 10 Taf. 8°) Leinen DM 19.80

Wolf, Alois: Christliche Literatur des Mittelalters. (Der Christ in der Welt. Reihe XIV, Bd 2.) Aschaffenburg: Paul Pattloch 1958. (171 S. 8°) Karton. DM 3.80

*

Lion, J., und Lukas, J.: Das Prager Ghetto. Prag: Verlag Artia/Hanau: Werner Dausien 1959. (105 S. mit Abb., 36 S. Abb., 4 farb. Taf., 4°) Leinen DM 22,50

Moreau, Jacques: Die Welt der Kelten. (Große Kulturen der Frühzeit. Neue Folge.) Stuttgart: Gustav Kilpper Verlag 1958. (271 S., davon S. 141–244 = Abb. S. 1–104; 4 farb. Taf., 4°) Leinen DM 24.50

Pobé, Marcel, u. Roubier, Jean: Kelten–Römer. 1000 Jahre Kunst u. Kultur in Gallien. Olten: Walter-Verlag 1958. (99 S., 259 Abb. auf 192 S., gr. 4°) Leinen DM 64.–

Sieburg, Heinz-Otto: Deutschland und Frankreich in der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts (1848–1871). 2 Bde. (Veröffentlichungen des Instituts für europäische Geschichte Mainz. Bd 2 u. 17.) Wiesbaden: Franz Steiner 1954/58. (XI, 340; IX, 394 S. gr. 8°) Leinen DM 24.– u. 28.80

FRIEDRICH SCHILLER
SÄMTLICHE WERKE

Auf Grund der Originaldrucke herausgegeben von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch. Fünf Dünndruckbände. Umfang der Bände zwischen 1000 und 1300 Seiten. Subskriptionspreis bei Abnahme der gesamten Ausgabe: je Band in Leinen 24,– DM, in Ganzleder 34,– DM. Einzelpreis: in Leinen 26,– DM, in Ganzleder 36,– DM. Nach Erlöschen der Subskription am 31. 10. 1959 erhöhen sich die Preise.
INHALT Band I: Gedichte, Dramen I. Band II: Dramen II. Band III: Dramatische Fragmente, Übersetzungen, Bühnenbearbeitungen. Band IV: Historische Schriften. Band V: Erzählungen, Theoretische Schriften. Band I und IV sind 1958, Band II im Frühjahr 1959 erschienen, Band III und V erscheinen im Herbst 1959.
Den Texten liegen überall die Originalausgaben und die historisch-kritischen Ausgaben zugrunde. Die Anmerkungen der Herausgeber enthalten die zum Textverständnis nötigen Sach- und Worterklärungen und informieren über Entstehungsgeschichte und Quellen der Werke, sie bringen teilweise recht umfangreiche und für die Kenntnis von Schillers Entwicklung unentbehrliche Varianten.

JEAN PAUL
WERKE

Fünf Dünndruckbände. Als erster Band erscheint im Herbst 1959 Band II: Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs – Flegeljahre. Herausgegeben von Gustav Lohmann. 1165 Seiten. Subskriptionspreis dieses Bandes: in Leinen 24,– DM, in Ganzleder 39,– DM. Einzelpreis: in Leinen 27,– DM, in Ganzleder 42,– DM.
1963 wird die Ausgabe abgeschlossen sein.

Sonderprospekte auf Anforderung

CARL HANSER MÜNCHEN

UNIVERSITAS

Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur

Herausgeber: Dr. H. Walter Bähr
Schriftleitung: H. W. Bähr und H. Rotta

»... Die ersten vier Hefte des 14. Jahrganges der UNIVERSITAS bringen Beiträge von Theodor Heuss, Carl Gustav Jung, Adolf Portmann, Emil Preetorius, Carl J. Burckhardt, Werner Heisenberg, Helmut Thielicke, Hans Freyer, Erich Rothacker, Josef Pieper, Karl Jaspers, Wolfgang Kayser und vielen anderen, die mit den Genannten zur geistigen Elite Europas oder der Welt gehören, wie es seit je ein Kennzeichen dieser Zeitschrift war, daß sie jedes Thema aus erster Hand von ersten Sachkennern ihres Faches behandelt wünschte...«

Südwestfunk Baden-Baden

Aus dem Inhalt von Heft 11/59:

Prof. Dr. Eduard Spranger
Theodor Heuss

Prof. D. Rudolf Bultmann, Marburg
Der Gedanke der Freiheit nach antikem und christlichem Verständnis

Dozent Dr. med. Theodor Hellbrügge, München
Die Kinderkrankheiten in der Massenzivilisation

Prof. Dr. Joseph Gantner, Basel
Leonardo da Vinci

Dr. h. c. Hermann Hesse, Montagnola
Sommerbrief aus dem Engadin

Prof. Dr. Giorgio Del Vecchio, Rom
Wandelbarkeit und Unvergänglichkeit des Rechts

Prof. Dr. Franz Patat, München
Die Welt der Kunststoffe

Prof. Dr. med. Etienne Grandjean, Zürich
Die Bedrohung der Gesundheit durch Stadtluftverunreinigungen

Monatlich 1 Heft mit 112 Seiten. Bezugspreis vierteljährlich DM 7.20, Studenten 20% Nachlaß, Einzelheft DM 2.50.

Probeheft kostenlos!

WISSENSCHAFTLICHE VERLAGSGESELLSCHAFT MBH.
STUTTGART 1, Postfach 40

Literatur als Kunst

EINE SCHRIFTENREIHE

Herausgegeben von Kurt May † und Walter Höllerer

Diese Reihe ausgewählter Forschungen zur neueren, vornehmlich deutschen Literatur soll den Gedanken einer Wissenschaft von der Dichtung verwirklichen. Dadurch soll ein neues, vertieftes Verständnis bedeutsamer Sprachkunstwerke zwischen Barock und Gegenwart ermöglicht werden. Die Arbeiten öffnen den Sinn für eine spezifisch kunstwissenschaftliche Betrachtungsweise der Literatur aus der Einsicht in das Wesen von Dichtung als Kunst und Sprache. Auch die Ergebnisse der älteren Literatur- und Geistesgeschichte werden berücksichtigt.

Es liegen vor:

HERBERT HECKMANN *Elemente des barocken Trauerspiels*

Am Beispiel des »Papinian« von Andreas Gryphius. 293 Seiten, broschiert 18.– DM. – Diese Barockforschung von H. Heckmann ist viel mehr als eine Spezialuntersuchung eines Werkes von Gryphius, auch mehr als eine Phänomenologie des barocken Trauerspiels. In ihr vereinen sich sorgfältige, textnahe Interpretation, wie wir sie heute fordern, und umfassende Weite des Blicks, mit der dieses Einzelwerk in das Schrifttum des deutschen und europäischen Barock eingegliedert wird. Die Arbeit beruht auf sorgsamer Auswertung, kritischer Durchdringung und Fortführung der besten Werke neuerer Barockforscher (Hankamer, Fricke, Fleming, Benjamin und anderer).

HELMUT KRAPP *Der Dialog bei Georg Büchner*

187 Seiten, broschiert 12.– DM. – Das Buch von Helmut Krapp führt die zahlenmäßig spärliche Büchner-Forschung von Rang seit Karl Viëtor weiter und lenkt die bisher vorherrschende biographische und literaturgeschichtliche, auch problem- und sozialgeschichtliche Betrachtungsweise in eine spezifisch dichtungswissenschaftliche hinüber. Der Verfasser interpretiert den tragischen Realismus Büchners in seiner sprachlichen und szenisch-dramaturgischen Verkörperung. Die Dialogkunst der drei großen Dramen Büchners ist hier zum erstenmal bis in alle ihre Feinheiten hinein charakterisiert. Die innere Nähe von Büchners Kunst zu Kleist wird deutlich, wie auch die überraschende Beziehung zum Drama der Moderne.

Die Reihe wird fortgesetzt – Zu beziehen durch Ihren Buchhändler

CARL HANSER VERLAG MÜNCHEN 27

Soeben erschienen:

BÜCHERKUNDE FÜR GERMANISTEN

Wie sammelt man das Schrifttum nach dem neuesten Forschungsstand?

Von Johannes Hansel

233 Seiten, Gr. 8°, Ganzleinen DM 18.60

Hansels »Bücherkunde für Germanisten« führt sowohl an das richtungweisende Fachschrifttum wie an das verstreute bibliographische Material heran. In fünf Stufen, eingeteilt nach den erforderlichen Arbeitsgängen, weist der Autor die vorhandenen Quellen nach und zeigt den Weg zu deren systematischer Auswertung.
Im Anhang ist eine Handschriftenkunde beigefügt, die neben einführenden Darstellungen zur Handschriftenpraxis und Editionstechnik eine Übersicht über alle wichtigen Handschriftenkataloge bietet.
Die »Bücherkunde für Germanisten«, aus dem Bestreben entstanden, die unklare Situation der germanistischen Bibliographie überwinden zu helfen, ist somit ein umfassendes Nachschlagewerk:

- ein **bibliographisches Handbuch,** welches das grundlegende Schrifttum der Germanistik nachweist;
- eine **Forschungschronik,** die mit einführenden Hinweisen und tabellarischen Übersichten die Entwicklung der Germanistik anzeigt;
- eine **Bibliographie der Bibliographien,** die insbesondere auch die »versteckten« Schrifttumsnachweise erfaßt;
- ein **Arbeitsinstrument,** das dem Literatursuchenden ermöglicht, einschlägiges Schrifttum erschöpfend nach dem neuesten Forschungsstand zu sammeln;
- ein **Leitfaden** für die Bibliographie als Hilfswissenschaft.

Hansels »Bücherkunde für Germanisten« schließt damit eine große Lücke im Fachschrifttum der letzten Zeit, sie dient als grundlegendes Hilfsmittel für die wissenschaftliche Arbeit und zugleich zur bibliographischen Schulung der Studierenden.

Auf Wunsch steht unser ausführlicher Prospekt zur Verfügung

ERICH SCHMIDT VERLAG

Berlin W 35 · Bielefeld · München 22

HEINZ HÜLSMANN

Die Methode in der Philosophie Nicolai Hartmanns

218 Seiten, broschiert, 18,– DM

Mit dieser Arbeit sucht der Verfasser die Motive und Kräfte des Hartmannschen Denkens, den Ductus seiner gewaltigen Lebensarbeit zu zeigen und zugleich das innere Thema seiner Philosophie zu enthüllen. Weit entfernt, Nicolai Hartmann rein historisch zu nehmen, ist Hülsmann bemüht, einen Beitrag zur Auseinandersetzung mit dessen Ontologie zu leisten. Daß dabei die Methode, die Reflexion als das systematisierende Prinzip dieses weitschichtigen Werkes enthüllt werden, mag in einer Hinsicht überraschen, zum anderen anregen, diese ontologische Wende in der deutschen Philosophie eindringlich zu prüfen. Überall da, wo ernste Fragen an die Seinsphilosophie verschiedenster Typik gestellt werden, kann das Buch sowohl im historischen wie im systematischen Aspekt als willkommene Anregung gewertet werden.

HORST FUHRMANS

Schellings Philosophie der Weltalter

Schellings Philosophie in den Jahren 1806–1821
Zum Problem des Schellingschen Theismus

469 Seiten, Leinenband 30,– DM
Englische Broschur 27,50 DM

„. . . Größe und Tragik dieses Denkerlebens, damit zugleich aber auch – von da gesehen – Größe und Tragik des Gesamtstroms philosophisch-weltanschaulichen Entwerfens und Erwartens, den wir Deutschen Idealismus nennen, wird durch dieses kenntnis- und gedankenreiche Buch höchst eindringlich gemacht. Das Buch ist zugleich, durch seine noch weiter ausgreifenden, den neuzeitlichen Theismus (der explicatio) dem älteren (der participatio) gegenüberstellenden Betrachtungen ein dankenswerter Beitrag zur Geschichte und zur Sache des religiösen Denkens."
Prof. Dr. Heinz Heimsoeth (Köln), Zeitschrift für philosophische Forschung

Zu beziehen durch Ihre Buchhandlung

L. SCHWANN VERLAG DÜSSELDORF

VORSCHAU AUF DIE FOLGENDEN HEFTE

Constantin Floros, Das Kontakion. – Klaus Heitmann, Kunst und Moral. Zur Problematik des Prozesses gegen die 'Fleurs du Mal'. – Heinrich Husmann, Aufbau und Entstehung des cgm 4997 (Kolmarer Liederhandschrift). – Karl Musiol, Carl Hauptmann und Josepha Kodis. – Heinz Ritter, Ein unbekanntes Novalisfragment. – Wolfgang Schadewaldt, Faustens Grablegung und die 'Achilleis'. – Fritz Schalk, Das Problem der Spaniendeutung. – Oskar Seidlin, Eichendorffs zeitliche Perspektiven. – Rudolf Stamm, Das Spätwerk O'Neills. – Siegfried Sudhof, Ein Bildnis J. G. Hamanns? – Friedrich Tramer, August Strindberg und Franz Kafka. – Kurt Wais, Die Errettung aus dem Schiffbruch. Melville, Mallarmé und einige deutsche Voraussetzungen.

In Aussicht stehen ferner Beiträge von Richard Alewyn, Willy Andreas, Leonhard Beriger, Wolfgang Binder, Paul Böckmann, O. Friedrich Bollnow, August Buck, Herbert Cysarz, Alois Dempf, Melitta Gerhard, Romano Guardini, Wilibald Gurlitt, Hermann Kunisch, Victor Lange, August Langen, Friedrich Maurer, Kurt Oppert, Walter Pabst, Rudolf Pfeiffer, Karl Roos, H.-M. Rotermund, Richard Samuel, Georg Scheja, Walter Schirmer, Wieland Schmidt, Levin Ludwig Schücking, Emil Staiger, Paul Stöcklein, Werner Vordtriede, Mary Wilkinson, L. A. Willoughby u. a.

FORSCHUNGSREFERATE von Ronald Peacock (Allgemeine Literaturwissenschaft), Wolfgang Kayser (Lyrik und Vers), Walter Pabst (Epische Formen), Eckehard Catholy (Drama und Theater), Gerhard Kaiser (Literatursoziologie), Paul Böckmann (Gesamtdarstellungen der deutschen Literaturgeschichte), Werner Betz, (Germanisches Altertum), Heinz Rupp (Althochdeutsche Literatur), Hendricus Spaarnay (Höfisches Epos), Bruno Boesch (Minnesang I), Günther Jungbluth (Minnesang II), Anneliese Hofmann (Mittelalterliche Mystik), Karl Heinz Weimann (Paracelsus), Erich Trunz (Barockliteratur), F.W.Wodtke (Empfindsamkeit), Arthur Henkel (Hamann), Hans-Egon Hass (Goethezeit), Benno von Wiese (Schiller), Walter Müller-Seidel (Romantik), Manfred Windfuhr (Heine), Fritz Martini (Deutsche Literatur im Zeitalter des Realismus), Claude David (Gerhart Hauptmann), Wolfdietrich Rasch (Deutsche Literatur um 1900), Klaus Wagenbach (Kafka), Else Buddeberg (Benn), Hans Schwerte (Stilkonservative moderne Dichter), Ludwig Erich Schmitt (Sprachwissenschaft), Mathilde Hain (Volkskunde), M. Bémol (Vergleichende Literaturgeschichte in Deutschland seit 1945), Carl Becker (Römische Literatur der augusteischen Zeit), Michael Freund (Zur englischen Geistesgeschichte), Erwin Wolff (Englische Literatur des 18. Jahrhunderts), Fritz Schalk (Dante), Hans Flasche (Hispanistik), F. W. Müller (Französische Literatur von der Revolution bis zur Gegenwart), Alfred Rammelmeyer (Realistische Literatur der Russen), Erich Angermann (Universalgeschichte und historische Bibliographie), Gerhard Kaiser (Nationalismus), Helmut Beumann (Mittelalterliche Geschichte I), Otto Herding (Mittelalterliche Geschichte II), Stephan Skalweit (Das Zeitalter des Absolutismus), Kurt Goldammer (Religionswissenschaft), Wilibald Gurlitt und zahlreiche Mitarbeiter (Musikwissenschaft), Hans Tintelnot (Barock in der bildenden Kunst), Erich Rothacker (Anthropologie, Kultur- und Geschichtsphilosophie), Karlfried Gründer (Neuere Philosophiegeschichte), Odo Marquard (Schelling), Odo Markquard (Nietzsche) u. a.